

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE



TESIS DOCTORAL

**El fenómeno de las ampliaciones de los museos en el
cambio del siglo XX al XXI: realidad contemporánea y
antecedentes históricos**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Alicia Herrero Delavenay

DIRECTOR

Javier Arnaldo Alcubilla

Madrid
Ed. electrónica 2019



TESIS DOCTORAL

**EL FENÓMENO DE LAS AMPLIACIONES DE LOS MUSEOS EN
EL CAMBIO DEL SIGLO XX AL XXI:
REALIDAD CONTEMPORÁNEA Y ANTECEDENTES HISTÓRICOS.**

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

DOCTORANDA: ALICIA HERRERO DELAVENAY

DIRECTOR: JAVIER ARNALDO ALCUBILLA

2018

SUMARIO

RESUMEN	11
1. CAPÍTULO PRIMERO: PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN Y PLANTEAMIENTO	15
1.1 OBJETIVO DEL ESTUDIO: ANÁLISIS DEL PROCESO DE EXTENSIÓN DEL MUSEO	15
1.2 ÁMBITO DE ESTUDIO: MUSEOLOGÍA	20
1.3 HIPÓTESIS INICIAL: AMPLIACIÓN COMO ACCIÓN DE TRANSFORMACIÓN MUSEÍSTICA	24
1.3.1 LA RECONCEPTUALIZACIÓN DEL MUSEO	26
1.3.2 EL CAMBIO DEL EDIFICIO EN EL PROCESO DE RECONTEXTUALIZACIÓN MUSEÍSTICA	31
1.4 METODOLOGÍA	34
1.4.1 ENFOQUE DUAL: MUSEOLÓGICO-CONTEXTUAL Y MUSEOGRÁFICO-FUNCIONAL	34
1.4.2 ESTRUCTURA DE LA TESIS Y SU INTENCIONALIDAD	35
1.4.3 MÉTODOS Y RECURSOS UTILIZADOS	37
2 CAPÍTULO SEGUNDO: EL EDIFICIO DEL MUSEO: TRAYECTORIA Y PROGRAMACIÓN MUSEÍSTICA	41
2.1 CONSIDERACIÓN PREVIA: ESTUDIO MUSEOLÓGICO DE ARQUITECTURA MUSEÍSTICA	41
2.2 LA TRAYECTORIA DEL EDIFICIO MUSEÍSTICO	43
2.2.1 LOS ESPACIOS MUSEÍSTICOS DESDE LA ILUSTRACIÓN Y EL SENTIDO SIMBÓLICO DEL <i>ESPACIO MUSEO</i> DURANTE EL SIGLO XIX	44
2.2.2 HACIA UN MUSEO MODERNO A INICIOS DEL SIGLO XX	48
2.2.3 SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX: EL EDIFICIO MUSEÍSTICO ALTERA SUS PRINCIPIOS	51
2.2.4 COMIENZOS DEL SIGLO XXI: EL EDIFICIO MUSEÍSTICO COMO SÍMBOLO DE VALORES DE RIQUEZA CULTURAL EN UN MUNDO GLOBALIZADO	58
2.3 LA PRESENTACIÓN Y LA CRÍTICA DE LA ARQUITECTURA DE MUSEOS.	66
2.3.1 ESTUDIOS PRECEDENTES	66
2.3.2 PUBLICACIONES RECIENTES	68
2.4 LA PROGRAMACIÓN DEL EDIFICIO MUSEÍSTICO	72
2.4.1 NECESIDAD DE PROGRAMAR EL EDIFICIO DEL MUSEO: PROPUESTAS DESDE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX.	72
2.4.2 RECORDATORIOS SOBRE LA PROGRAMACIÓN DEL EDIFICIO DEL MUSEO DESDE LA DÉCADA DE 1970	77
2.4.3 ACTUALIDAD: DEL OLVIDO A LA INSISTENCIA EN LA PROGRAMACIÓN DE NECESIDADES ARQUITECTÓNICAS DEL MUSEO	81

3	<u>CAPÍTULO TERCERO: LAS AMPLIACIONES DE MUSEOS: ESTUDIO DE MOTIVACIONES Y PROPUESTA DE SECUENCIA HISTÓRICA.</u>	95
3.1	MOTIVACIONES O FACTORES CONDICIONANTES PARA LA AMPLIACIÓN DEL EDIFICIO MUSEÍSTICO	95
3.1.1	PERMITIR EL CRECIMIENTO: COLECCIÓN, FUNCIÓN E IDENTIDAD INSTITUCIONAL	95
3.1.2	CAUSAR IMPACTO CULTURAL Y DESARROLLO SOCIOECONÓMICO EN EL TERRITORIO	98
3.1.3	ACTUALIZAR Y REDEFINIR LA IMAGEN INSTITUCIONAL DEL MUSEO	99
3.2	SECUENCIA HISTÓRICA DEL FENÓMENO DE EXTENSIÓN DE LOS MUSEOS	102
3.2.1	ASPECTOS DEFINITORIOS DE LA PRIMERA ETAPA	103
3.2.2	ASPECTOS DEFINITORIOS DE LA SEGUNDA ETAPA	105
3.2.3	ASPECTOS DEFINITORIOS DE LA TERCERA ETAPA	107
3.2.4	ASPECTOS DEFINITORIOS DE LA CUARTA ETAPA	108
3.2.5	ASPECTOS DEFINITORIOS DE LA QUINTA ETAPA	110
3.2.6	ASPECTOS DEFINITORIOS DE LA SEXTA ETAPA	111
4	<u>CAPÍTULO CUATRO: PRIMERA ETAPA. PRECEDENTES HISTÓRICOS. SIGLO XIX- PRINCIPIOS DE SIGLO XX.</u>	113
4.1	ANÁLISIS DE LAS PARTICULARIDADES DE LA PRIMERA ETAPA	113
4.1.1	ALBERGAR UNA COLECCIÓN EN CRECIMIENTO	114
4.1.2	ANTIGUAS RESIDENCIAS PARA USOS MUSEÍSTICOS Y MUSEOS DE NUEVA PLANTA REDUCIDOS	117
4.1.3	MEJORAR EL ESPACIO PARA ACOGER A UN PÚBLICO QUE RECORRE UN “ESPACIO LÚGUBRE”.	118
4.2	EJEMPLOS DE REFERENCIA	120
4.2.1	EL CASO DEL MUSEO BRITÁNICO: AMPLIACIÓN DE SU SEDE ORIGINAL, MONTAGU HOUSE (1804-1808), CONSTRUCCIÓN DE NUEVA PLANTA (1823-1845) Y AMPLIACIÓN DEL NUEVO EDIFICIO (1895).	120
4.2.2	DE VIVIENDA A MUSEO: LA ADAPTACIÓN DE LA RESIDENCIA DE SIR JOHN SOANE AL USO MUSEÍSTICO (1792) Y SUS AMPLIACIONES (1808, 1812, 1823)	125
4.2.3	LAS SEDES DE LA NATIONAL GALLERY: SEDE ORIGINAL, SEDE TRANSITORIA, SEDE PRINCIPAL, AMPLIACIÓN Y DESCENTRALIZACIÓN (1824-1911)	126
4.2.4	SEDE PRINCIPAL DE LA NATIONAL PORTRAIT GALLERY (1896) Y ESPACIOS PRECEDENTES (1856, 1869, 1885)	133
4.2.5	EL CAMBIO DE SEDE DEL ASHMOLEAN MUSEUM DE OXFORD (1894)	136
4.2.6	LA PRIMERA SEDE DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL DE MADRID, EL CASINO DE LA REINA (1867) Y SU TRASLADO A LA SEDE DE RECOLETOS (1894)	139
4.2.7	LA NATIONAL GALLERY OF BRITISH ART DE LONDRES COMO MUSEO DESCENTRALIZADO Y SUS PRIMERAS AMPLIACIONES (1906 Y 1910)	145

4.2.8	EL NUEVO HERMITAGE: ADAPTACIÓN DEL EDIFICIO PARA SU CONVERSIÓN EN MUSEO DEL HERMITAGE.	148
4.2.9	LAS PRIMERAS AMPLIACIONES DEL METROPOLITAN MUSEUM DE NUEVA YORK (1873 Y 1879), CONSTRUCCIÓN DE NUEVA PLANTA (1880) Y AMPLIACIONES DE SU EDIFICIO PRINCIPAL (1894, 1895, 1903, 1909)	151
4.2.10	LAS PRIMERAS INTERVENCIONES EN EL EDIFICIO DEL MUSEO NACIONAL DEL PRADO	155
5	CAPÍTULO QUINTO: SEGUNDA ETAPA. AMPLIACIONES DE MUSEOS EN ENTREGUERRAS (1919-1939)	160
5.1	ANÁLISIS DE LAS PARTICULARIDADES DE LA SEGUNDA ETAPA	160
5.1.1	MUSEOGRAFÍA APLICADA AL EDIFICIO Y NUEVAS CONFIGURACIONES PARA LA AMPLIACIÓN. PROPUESTAS DE LA OFICINA INTERNACIONAL DE MUSEOS	164
5.1.2	PERFECCIONAMIENTO DE LAS SALAS DE EXPOSICIÓN PARA COLECCIONES ESPECÍFICAS	171
5.1.3	AMPLIAR PARA PERMITIR EL INCREMENTO DE LA FUNCIONALIDAD Y REFOZAR EL VALOR SIMBÓLICO	173
5.2	EJEMPLOS DE REFERENCIA	176
5.2.1	EL PLAN VERNE COMO PROYECTO DE REORGANIZACIÓN DEL MUSEO DEL LOUVRE (1926)	176
5.2.2	LAS AMPLIACIONES DE LA TATE GALLERY DE LONDRES (1926, 1937)	182
5.2.3	AMPLIACIÓN DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE HOUSTON (1926)	183
5.2.4	LA AMPLIACIÓN DE LA PORTRAIT GALLERY DE LONDRES (1933)	184
5.2.5	LA AMPLIACIÓN DEL MUSEO BRITÁNICO EN LA DUVEEN GALLERY (1931-1938)	187
5.2.6	CAMBIO DE SEDE DEL BOIJMANS MUSEUM DE ROTTERDAM (1935)	190
5.2.7	AMPLIACIÓN EXTERNA DEL METROPOLITAN MUSEUM DE NUEVA YORK EN THE CLOISTERS (1925-1938)	191
5.2.8	EL ESPACIO DEL MUSEO DE ARTE MODERNO DE NUEVA YORK (1929-1939)	193
5.2.9	PRIMERAS AMPLIACIONES DEL TOLEDO MUSEUM OF ART, OHIO (1926, 1933)	198
5.2.10	EL MUSEO DE CRECIMIENTO ILIMITADO DE LE CORBUSIER (1939)	204
5.2.11	EL CASO ESPAÑOL: SITUACIÓN DE LAS SEDES MUSEÍSTICAS EN LA II REPÚBLICA	210
6	CAPÍTULO SEXTO: TERCERA ETAPA. PARALIZACIÓN, RECONSTRUCCIÓN Y RECUPERACIÓN DE LAS AMPLIACIONES (1939-1959)	226
6.1	ANÁLISIS DE LAS PARTICULARIDADES DE LA TERCERA ETAPA	226
6.1.1	EDIFICIOS DE MUSEOS EN UN CONTEXTO BÉLICO	228
6.1.2	¿RENOVACIONES Y AMPLIACIONES DE MUSEOS DESPUÉS DE UNA GUERRA?	231
6.2	EJEMPLOS DE REFERENCIA	238
6.2.1	AMPLIACIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE PORTLAND (1939)	238
6.2.2	AMPLIACIÓN DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE HOUSTON EN EL CULLINAN HALL (1958)	239
6.2.3	AMPLIACIÓN DEL MUSEO DE ARTE MODERNO DE NUEVA YORK (1953)	242

6.2.4	AMPLIACIÓN DEL MUSEO KRÖLLER-MÜLLER EN OTTERLO, HOLANDA (1953)	245
6.2.5	RECONSTRUCCIÓN DEL EDIFICIO DE LA DULWICH GALLERY DE LONDRES (1953)	247
6.2.6	CRECIMIENTO DEL MUSEO LOUISIANA DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE COPENHAGUE, DESDE UN MASTER PLAN (1958)	251
7	<u>CAPÍTULO SÉPTIMO: CUARTA ETAPA. REPLANTEAMIENTO DE LAS AMPLIACIONES (1960-1980)</u>	257
7.1	ANÁLISIS DE LAS PARTICULARIDADES DE LA CUARTA ETAPA	257
7.1.1	MUSEOS CON DIVERSIDAD DE USOS, EDIFICIOS QUE INCREMENTAN ESPACIOS	260
7.1.2	ALTERNATIVAS A LA AMPLIACIÓN ANEXA PARA MUSEOS CON MAYOR PRESENCIA EN LA CIUDAD	263
7.2	EJEMPLOS DE REFERENCIA	265
7.2.1	INTERVENCIONES EN EL MUSEO DEL LOUVRE (1961-1968)	265
7.2.2	AMPLIACIÓN DEL KRÖLLER-MÜLLER MUSEUM CON EL RIETVELD PAVILION (1965)	266
7.2.3	AMPLIACIÓN DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO (1964-1970)	267
7.2.4	CAMBIO DE SEDE DEL WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART DE NUEVA YORK (1966)	269
7.2.5	AMPLIACIÓN DEL DES MOINES ART CENTER EN IOWA (1966-1968)	271
7.2.6	AMPLIACIÓN DE LA NATIONAL GALLERY OF ART DE WASHINGTON (1978)	273
7.2.7	AMPLIACIONES DEL METROPOLITAN MUSEUM DE NUEVA YORK (1967-1969)	278
7.2.8	AMPLIACIONES DE LA TATE GALLERY DE LONDRES EN LA DÉCADA DE 1970	280
7.2.9	AMPLIACIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE CLEVELAND (1971)	281
7.2.10	CREACIÓN DEL CENTRO GEORGES POMPIDOU COMO REDEFINICIÓN DEL MUSEO NACIONAL DE ARTE MODERNO DEL PALACIO DE TOKIO (1971-1977)	283
7.2.11	AMPLIACIÓN DE LA STAATSGALERIE DE STUTTGART (1977-1983)	288
7.2.12	AMPLIACIÓN DEL MUSEO DE ARTE OCCIDENTAL DE TOKIO (1979)	289
7.2.13	AMPLIACIONES DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE BOSTON (1970, 1981)	290
8	<u>CAPÍTULO OCTAVO: QUINTA ETAPA. GRANDES AMPLIACIONES Y PRIMERAS EXTERNALIZACIONES (1981-1996)</u>	292
8.1	ANÁLISIS DE LAS PARTICULARIDADES DE LA QUINTA ETAPA	292
8.1.1	ACTUACIONES DE EXTENSIÓN PARA ENRIQUECER EL “MUSEO DE LA ARQUITECTURA”	293
8.1.2	AMPLIACIONES PARA LAS DEMANDAS DE LA SOCIEDAD: EDIFICIOS ABIERTOS Y ARQUITECTURA TRANSGRESORA	295
8.2	EJEMPLOS DE REFERENCIA	301
8.2.1	EL PROYECTO DEL GRAND LOUVRE (1981-1993)	301
8.2.2	AMPLIACIÓN DEL MUSEO DE ARTE MODERNO DE NUEVA YORK (1984)	308
8.2.3	AMPLIACIÓN Y REHABILITACIÓN DEL MUSEO DE CÁDIZ (1984)	309
8.2.4	AMPLIACIÓN DEL MUSEO DE ARTES DECORATIVAS DE FRANKFURT (1985)	311

8.2.5	NUEVA SEDE PARA EL MUSEO NACIONAL DE ARTE ROMANO DE MÉRIDA (1986)	312
8.2.6	AMPLIACIÓN DEL MUSEO DE ARTE DEL CONDADO DE LOS ÁNGELES EN EL PABELLÓN DE ARTE JAPONÉS (1988)	314
8.2.7	AMPLIACIÓN DE LA NATIONAL GALLERY DE LONDRES (1991)	316
8.2.8	AMPLIACIÓN Y DESCENTRALIZACIONES DE LA TATE GALLERY	318
8.2.9	AMPLIACIÓN Y DESCENTRALIZACIÓN DEL GUGGENHEIM MUSEUM	321
8.2.10	AMPLIACIÓN DEL MUSEO VAN GOGH DE AMSTERDAM: THE EXHIBITION WING (1990)	326
8.2.11	CENTRO DE ARTES VISUALES DEL MUSEO DE ARTE DE TOLEDO, OHIO (1992)	328
8.2.12	MUSEO PICASSO DE BARCELONA (1981-1986; 1997-1999)	329
8.2.13	AMPLIACIÓN INTERNA DEL BRITISH MUSEUM (1994-1999/2000)	332
8.2.14	AMPLIACIÓN DE LA DULWICH GALLERY (2000)	335
8.2.15	EXTENSIÓN DEL MILWAKEE ART MUSEUM (2001)	336
8.2.16	AMPLIACIONES POR EXTERNALIZACIÓN DE RESERVAS EN LA DÉCADA DE 1990	337
9	<u>CAPÍTULO NOVENO: SEXTA ETAPA. LA AMPLIACIÓN COMO TENDENCIA INTERNACIONAL Y LA DESCENTRALIZACIÓN DEL MUSEO. (1997- 2017)</u>	341
9.1	ANÁLISIS DE LAS PARTICULARIDADES DE LA SEXTA ETAPA	341
9.1.1	EXTENSIÓN MUSEÍSTICA COMO FÓRMULA PARA LA TRANSFORMACIÓN CONCEPTUAL	342
9.1.2	NUEVOS ESPACIOS PARA LA EXPERIENCIA DEL MUSEO	346
9.1.3	LA EXALTACIÓN DE LA AMPLIACIÓN DEL MUSEO Y SU REVISIÓN ACTUAL	348
9.2	EJEMPLOS DE REFERENCIA	353
9.2.1	AMPLIACIONES EN MUSEOS EUROPEOS	353
9.2.2	AMPLIACIONES DE MUSEOS ESPAÑOLES	373
9.2.3	AMPLIACIONES EN MUSEOS EN AMÉRICA	393
9.2.4	DESCENTRALIZACIONES DE MUSEOS RECIENTES	410
10	<u>CAPÍTULO DÉCIMO. ANALISIS ADICIONALES DE LOS SIGNIFICANTES DE LAS AMPLIACIONES DE MUSEOS</u>	433
10.1	LAS REPERCUSIONES DIRECTAS	434
10.1.1	EL AUMENTO DE LA SEDE ARQUITECTÓNICA POR LA EXTENSIÓN DE VARIEDAD TIPOLOGICA	434
10.1.2	LA DESCONCENTRACIÓN DE SERVICIOS MUSEÍSTICOS A DIFERENTES SEDES	442
10.1.3	LA DESCENTRALIZACIÓN DE LA INSTITUCIÓN MUSEÍSTICA EN DELEGACIONES	445
10.1.4	EL SIGNIFICADO DE LA AMPLIACIÓN A TRAVÉS DE LA FORMA	446
10.2	LAS REPERCUSIONES INDIRECTAS	462
10.2.1	LA AMPLIACIÓN DEL MUSEO EN LA POLÍTICA CULTURAL	462
10.2.2	LA AMPLIACIÓN COMO OBJETIVO ARQUITECTÓNICO	472

10.2.3 LA INCIDENCIA SOCIOECONÓMICA DE LA AMPLIACIÓN MUSEÍSTICA	481
11 CAPITULO UNDÉCIMO: CONSIDERACIONES FINALES SOBRE EL FENÓMENO DE LAS AMPLIACIONES DE MUSEOS.	490
11.1 REFLEXIONES FINALES	490
11.2 FUTURAS LÍNEAS DE ESTUDIO	495
BIBLIOGRAFÍA	499
TABLA DE ILUSTRACIONES	511
ÍNDICE DE CONTENIDOS COMPLETO	525

RESUMEN

Las extensiones de museos constituyen un fenómeno museológico contemporáneo que se expresa en multitud de variantes formales en el ámbito museístico internacional. Las ampliaciones son el resultado de acciones de planificación museística para el desarrollo institucional fundamentadas en la modificación de la sede del museo como factor determinante para su evolución. El desarrollo de este fenómeno actual presenta una larga trayectoria de precedentes históricos y ha demostrado ser uno de los más dinámicos factores implicados en la redefinición de la institución museística a lo largo de sus diferentes etapas, con importante capacidad de modificación de los significantes del concepto del museo en la actualidad.

Este estudio pretende realizar una aportación a la museología ofreciendo un análisis del fenómeno de las ampliaciones museísticas de carácter contextualizador, que permite obtener un conocimiento sobre sus variaciones a lo largo de las distintas etapas de la institución museística. La investigación incide en las particularidades del mismo en el cambio del siglo XX al XXI cuando este fenómeno adquiere una categoría de tendencia internacional museística. Los resultados presentados en este estudio se resumen en los siguientes aspectos:

- Ofrece la conceptualización de la ampliación como estrategia museística basada en la programación funcional de la institución museo y sus necesidades de desarrollo espacial.
- Presenta las particularidades de la arquitectura museística y de sus necesidades de programación funcional y espacial desde la perspectiva museológica.
- Define de las variantes de la extensión museística. En el marco de las ampliaciones de museos este estudio considera las actuaciones de incremento de superficie del edificio museístico, los cambios de sede a un edificio de mayor

relevancia, las externalizaciones de funciones museísticas a sedes dependientes y las descentralizaciones en sus diversas facetas.

- Identifica las motivaciones para las ampliaciones museísticas, en cada caso estudiado y a lo largo de la trayectoria del museo público. Se detectan como motivaciones principales la necesidad de acoger las instituciones en edificios acordes con su identidad; ofrecer garantías para albergar las colecciones en paralelo a su incremento; conceder espacios adecuados para sus requerimientos museográficos; ofrecer edificios museísticos acordes con las expectativas de calidad reclamadas por los usuarios, tanto en sus ámbitos públicos como internos; contribuir a la mejora del espacio urbano y dotar de infraestructuras arquitectónicas contemporáneas a las instituciones museísticas existentes.
- Establece una secuencia histórica de las ampliaciones razonada, organizada en seis etapas, agrupadas por condiciones museísticas y sociológicas similares, definiendo sus particularidades museológicas con referencia a las fuentes coetáneas y las actuaciones arquitectónicas desarrolladas.
- Ofrece una selección de las actuaciones de ampliación, en la que se señalan sus condicionantes, efectos impulsores, aspectos de planificación museística, características formales, financiación y repercusión.
- Aporta relaciones comparadas entre actuaciones de ampliación a partir de un estudio de sus tipologías y sus valores formales y detecta hitos de referencia.
- Valora las ampliaciones desde el punto de vista de sus repercusiones sobre la institución, tanto desde el propio incremento de superficie como desde la multifuncionalidad que permiten, la acogida a pluralidad y diversidad de públicos y la mejora de las condiciones de exposición y conservación de las colecciones que custodian.
- Plantea una valoración de sus repercusiones en el ámbito en el que se insertan las ampliaciones, tanto desde el punto de vista de su papel en la política cultural, en la producción y creatividad arquitectónica, como su incidencia en el urbanismo y la rentabilidad socioeconómica derivada.

Esta investigación reflexiona sobre el proceso de extensión del museo al considerarlo un fenómeno internacional estratégico de la planificación museística y la política cultural, adecuado a las demandas socioculturales, que ha concedido dinamización y condiciones de modernidad a los museos a lo largo de su historia y fundamentalmente en el cambio del siglo XX al XXI en el ámbito de la contemporaneidad.

The museums extensions constitute a contemporary museological phenomenon that expresses itself in a multitude of formal variants in the international museum discipline. The extensions are the result of museum planning actions for institutional development based on the modification of the location site of the museum as a determining factor for its evolution. The development of this current phenomenon has a long history of precedents and it has proven to be one of the most dynamic factors involved in the redefinition of the museum institution, reaching to be one of the most dynamic factors involved in redefining the museum institution throughout its various stages, with significant capacity for the modification of the museum concept.

This study aims to make a contribution to museology by offering an analysis of the phenomenon of museum extensions with a contextualizing character which allows for an understanding of its variations throughout the different stages of the museum institution. The research affects the particularities of the museums extensions at the turn of the 21th century, when this phenomenon acquires a category of museum international trend. The results presented in this study are summarized in the following aspects:

- It offers the conceptualization of extension as a museum strategy based on the functional program of the museum institution and its spatial development

requerimientos. It presents the particularities of museum architecture and its functional and spatial conditions from the museological perspective.

- The study identifies the reasons for the museums extensions, in each case study along the trajectory of the public museum. It detects as main motivations to offer a building according to its museological identity; to guarantee the conservation of the collections in increment; conferring museums building according by the public expectations, as much as in the public and restricted areas; to contribute to the improvement or urban places and to offer contemporary buildings to the existing museums institutions.
- The study establishes a reasoned historical sequence of extensions, which is organized in six stages grouped by its museum conditions and sociological aspects, to define its museological particularities, referring to the contemporaneous sources and the architectural activities in that sense.
- It offers a selection of the extension actions, showing its conditioners, the promoters, planning, formal characters, financing and repercussion.
- It contributes to offer comparative relations between extension plans by the typological analysis and the formal values and detects reference mark.
- The study makes a valuation from the repercussions of the extensions on the institution, as much as the increase as of the multifunctionality that they allow, the welcome to plurality and diversity publics and the improvement of the museography and the preservation of the collections.
- It presents an evaluation of the extensions impact in the cultural political field, the architectural creations, the urbanism and the sociocultural profitability.

The research makes a reflection about the museum extension process that it is considered like an international phenomenon of the museum planning and the cultural policies, adapted to the sociocultural demands, that has been a development and modernization agent for the museums along his history, fundamentally at the turn of the XX century to the XXI, in the context of the contemporaneity.

1. CAPÍTULO PRIMERO: PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN Y PLANTEAMIENTO

1.1 OBJETIVO DEL ESTUDIO: ANÁLISIS DEL PROCESO DE EXTENSIÓN DEL MUSEO

La presente investigación tiene como objetivo realizar un análisis del proceso de extensión de los museos como estrategia de planificación de desarrollo institucional producida en el ámbito museístico internacional, a lo largo de la historia de los museos públicos, con especial incidencia en la valoración de este fenómeno en el periodo de tiempo comprendido en el cambio del siglo XX al XXI.

En la sucesión de cambios conceptuales y funcionales que ha asumido la institución museística como órgano sociocultural de carácter público, ocupa un papel relevante un fenómeno generalizado que ha dado lugar a procesos de ampliación y diversificación de las sedes arquitectónicas de los museos. La incidencia en la gestión museística de este fenómeno se advierte en actuaciones proyectadas de modo análogo en museos del ámbito internacional. Este fenómeno de la extensión del museo se ha fortalecido en el transcurso del cambio del siglo XX al XXI, a consecuencia del reconocimiento del carácter dinámico de la institución museística y de su función sociocultural, cuyo objeto es la conservación, el estudio y la transmisión del conocimiento de las colecciones de bienes culturales que custodian a la sociedad en su conjunto y permitir su legado a las generaciones futuras. Este estudio se centra en el contenedor del museo y su planificación institucional, pues tiene como finalidad contextualizar las ampliaciones de los museos mediante el análisis de su desarrollo histórico, el conocimiento de sus

motivaciones y la consideración de sus repercusiones sobre la institución museística.

Puede definirse la extensión del museo como la dotación de incremento de la sede arquitectónica generada a partir de una estrategia de planificación museística cuyo objetivo es conceder al museo el perfeccionamiento de sus infraestructuras arquitectónicas para poder cumplir con su evolución institucional. Generalmente las ampliaciones de museos se han concebido para asignar nuevos espacios a una colección creciente y permitir la diversificación de la actividad cultural acogiendo a la pluralidad de usuarios del museo. A través de ampliaciones museísticas, se ha dotado de espacios destinados a la conservación y exhibición de las colecciones y nuevas superficies para el desarrollo de las múltiples funcionalidades que asume el museo, como institución sociocultural contemporánea.

Este estudio considera al edificio del museo como un elemento caracterizador de la institución museística, al ser resultado de la conjunción de la concepción museológica con la arquitectura y la museografía. El edificio del museo concede una sede arquitectónica a la institución que otorga espacio para las funciones destinadas a la conservación, exposición, investigación, documentación y difusión del patrimonio cultural que custodia el museo; sirve por tanto, al desarrollo de su actividad pública e interna, al tiempo que le aporta un lenguaje formal y espacial que refleja valores ligados a su identidad. En este sentido, la museografía y la arquitectura museística son asunto de estudio museológico, pues responden a la historia y evolución de la institución museo.

La finalidad de esta investigación es obtener un conocimiento de alcance histórico sobre el fenómeno de las ampliaciones de los museos, a lo largo de las diferentes etapas del museo público, así como establecer una valoración de los procesos de extensión de la sede arquitectónica y sus consecuencias sobre la concepción y funcionalidad de estas instituciones, a través del análisis contextual de las actuaciones arquitectónicas y el estudio de la reflexión museológica generada en cada momento. Este análisis de las ampliaciones de los museos, pretende aportar una visión de las tendencias internacionales originadas en los procesos de

extensión museística a lo largo del tiempo. Se plantea para este fin, una secuencia histórica ideada con la intención de contextualizar y clasificar las actuaciones de ampliación más representativas, aportando una relación de tipologías de extensión.



Ilustración 1. Museo del Louvre: vista de la pirámide y el palacio del Louvre. (Fotografía Alicia Herrero)

Su propósito es ofrecer una reflexión museológica a partir de la revisión y caracterización de las tendencias de ampliación desarrolladas a lo largo del siglo XX y el inicio del siglo XXI, considerando sus precedentes históricos anteriores. Para ello se propone un planteamiento cronológico de las actuaciones de extensión del edificio museístico junto con una valoración de la planificación aplicada en cada momento. Por otro lado, una de las finalidades de esta investigación, es ofrecer una valoración del efecto de las repercusiones de este fenómeno museístico sobre la gestión de los museos, considerar la proyección de las ampliaciones en el entorno sociocultural y mediático, así como manifestar el condicionante del impulso de la política cultural para su programación y ejecución, en gran parte de los casos.

A lo largo del proceso de evolución y desarrollo de los museos, las ampliaciones han sido motivadas por la necesidad de contar con mayor superficie espacial, tanto de uso interno como público, destinada a conservar y exponer las colecciones de bienes culturales custodiadas por estas instituciones museísticas, acoger a los diversos usuarios del museo y contar con ámbitos específicos óptimos para el establecimiento de estrategias de gestión y perfeccionamiento progresivo de estas

instituciones socioculturales. Se considera que son múltiples los factores cuyas necesidades y requerimientos han determinado la concepción de los espacios del museo y han provocado una demanda de incremento de superficie y mejora de sus sedes, sean estos las particularidades de la misión de la institución, los condicionantes de su colección, las características de sus usuarios o la especificidad de su proyecto cultural. No obstante, junto con las motivaciones para afrontar una ampliación que derivan de las colecciones, las procedentes de los usuarios o de los servicios museísticos, la realidad de las instituciones culturales muestra también la concurrencia de otros múltiples factores, procedentes del ámbito sociocultural, económico, político y urbanístico, que se convierten en ocasiones en condicionantes externos o indirectos asociados a la intervención de ampliación de un museo. Desde esta última perspectiva, el estudio pretende aportar una valoración de las ampliaciones museísticas en la política cultural, así como en la estrategia de transformación museística y de desarrollo territorial y urbano, siempre considerando su marco de disciplina el análisis museológico, desde el cual se efectúa un estudio de las condiciones de funcionamiento, condición institucional y estudio comparativo de museos afectados por procesos de ampliación.

En las últimas décadas el incremento del ritmo del número de actuaciones de extensión del museo ha sido exponencial y se ha provocado además una elevada diversificación de las mismas. Las extensiones se diferencian en este estudio bajo distintas configuraciones, en función de su interrelación con la sede original, de modo que se consideran las variantes de ampliación anexa; ampliación interna, con las sub-variantes de ampliación subterránea y en altura; ampliación por externalización de funciones museísticas; traslado a nueva sede de mayor superficie y extensión por descentralización.



Ilustración 2. National Gallery de Londres. Detalle de unión entre la ampliación Sainsbury Wing y edificio original (Fotografía: Alicia Herrero)

Una gran mayoría de los museos han afrontado planes de remodelación y ampliación de sus edificios en distintos momentos de su trayectoria, algunos de ellos incluso pudieron avanzar esta intención desde el propio diseño inicial del proyecto arquitectónico original, en el que se consideraron espacios libres disponibles para potenciales intervenciones futuras en su espacio anexo o circundante; sin embargo, con los mismos objetivos de mejora de sus infraestructuras, otros museos tuvieron que reubicarse en sedes de mayor tamaño, al no contar con esta viabilidad para el crecimiento en su espacio primigenio, realizando traslados de sede normalmente al tiempo que crecían sus colecciones, pero también impulsados por el cambio institucional o por sus proyectos de actividad futura; en otros casos, se han desarrollado procesos de externalización funcional, potenciando los usos públicos en las sedes históricas al trasladar acciones internas a ámbitos desplazados y, en otro orden de términos, varios de ellos han puesto en marcha estrategias de descentralización, cuyo objetivo es extender el museo mediante la transferencia de valores museísticos de identidad institucional, la concesión de conocimientos, cesión de infraestructuras y préstamos de colecciones, que se transfieren desde una institución matriz a subsedes dependientes, generando un escenario de redes museísticas en el que se crean instituciones asociadas mediante diversidad de fórmulas. Se encuentran bajo la descentralización las categorías de subsele expositiva, sede asociada; museos vinculados por cesión de nombre; sede provisional; etc., que dan lugar en el panorama museológico actual, a lo que puede calificarse como una extensión museística ampliada.

1.2 ÁMBITO DE ESTUDIO: MUSEOLOGÍA

Esta investigación es de carácter museológico. Tiene como finalidad ofrecer un conocimiento de la tipología arquitectónica específica del edificio del museo analizando sus procesos de extensión, como estrategia de progreso institucional del museo.

La museología adquiere como objeto de análisis la condición del museo a lo largo de su historia, como institución cultural de carácter público que cumple con las funciones de conservación, adquisición, investigación, documentación y exposición de las colecciones que tiene asignadas, en beneficio de la sociedad. Dado que la museología es de concepción teórica y se centra en analizar el fenómeno museístico conceptual y funcionalmente y, teniendo en cuenta que la museografía es la disciplina técnica que se aplica a las infraestructuras o instalaciones del museo, a su espacio arquitectónico y equipamientos museísticos, puede considerarse que ambas disciplinas se encuentran interrelacionadas en la gestión y profesión museística y son complementarias. En este caso, el objeto de estudio de las ampliaciones de museos se enmarca dentro del análisis de la concepción de la arquitectura del museo. La arquitectura museística es uno de los ámbitos de estudio del museólogo al considerar la sede del museo como un espacio identitario y funcional específico de la institución, siendo el contenedor para el desarrollo de la actividad interna y pública del museo, fundamentalmente dirigida a albergar bienes culturales para su conservación, exhibición, disfrute y conocimiento.

La arquitectura museística es estudiada desde el enfoque museológico y está íntimamente ligada a la museografía. Como aspecto práctico del *arte de exponer*, conservar y gestionar instituciones museísticas, la museografía cuenta con una dilatada trayectoria iniciada a principios del siglo XVIII con precedentes como la publicación en Leipzig en 1727 de la que se ha considerado el primer tratado sobre museografía, escrito por Caspar Friedrich Neickel, pseudónimo del comerciante de Hamburgo Kaspar Friedrich Jencquel, titulada *Museografía o introducción al*

*concepto correcto e instalación adecuada de los museos o gabinetes de curiosidades*¹. En esta obra, el autor describió las colecciones y gabinetes en la Europa de su tiempo y se referió a un museo ideal en el que se expondrían las piezas de curiosidades de los tres reinos de la naturaleza, para lo que ofreció a sus propietarios y a los potenciales coleccionistas, una serie de recomendaciones o pautas de almacenamiento y de orden en la exposición a través de explicaciones sobre la disposición de las colecciones, su documentación y mantenimiento.

La museología del museo público adquirió una trayectoria desde finales del siglo XIX y principios del siglo XX; esta disciplina fue inicialmente desarrollada a partir de acciones individuales de profesionales de los museos, algunos de ellos asociados a través de organizaciones nacionales, como la Asociación de Museos de Reino Unido creada en 1889 o la Asociación Americana de Museos, fundada en 1906. El impulso de la museología en el ámbito internacional se produjo primero con la fundación de la Oficina Internacional de Museos (OIM) en 1926 en el periodo de entreguerras y, posteriormente a la Segunda Guerra Mundial, fue consolidada como actividad profesional desde la creación del Consejo Internacional de Museos (ICOM) en 1946. El papel del museólogo francés Georges Henri Rivière (1897-1985) en el seno del ICOM y sus propuestas de definición de la museología y del museo, fueron el punto de partida para su consideración como disciplina cultural especializada. En su definición de la museología, Rivière, incluye al edificio del museo como parte sus cometidos, al referirse a ella como:

“Una ciencia aplicada, la ciencia del museo. Estudia la historia y su rol en la sociedad, las formas específicas de investigación y de conservación física, de presentación, de animación y de difusión, de organización y de funcionamiento, de arquitectura nueva o musealizada, los sitios recibidos o elegidos, la tipología, la deontología”².

¹ NEICKEL, Caspar Friedrich, *Museographia o der Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Mvseorvm Oder Raritäten-Kammern*. Leipzig: Hubert, 1727. [Museografía o introducción para el concepto correcto e instalación adecuada de los museos o gabinetes de curiosidades]

² RIVIÈRE, Georges Henri, *La museología. Curso de museología. Textos y testimonios*, Madrid: Akal, 1993.

El museo y el edificio del museo han sido objeto de reflexión museológica desde principios del siglo XX, a partir de los planteamientos socioculturales y técnicos del contexto cultural de cada momento. De este modo, cabe resaltar que a partir de la segunda posguerra fueron sucediéndose diversos enfoques teóricos sobre la naturaleza del museo con componentes críticos, en un momento en el que se produce una pérdida del valor institucional del mismo en la crisis socioeconómica de la década de 1960 que, sin embargo, dio lugar como contrapartida a un reforzamiento de la institución museística en el marco de la denominada Nueva Museología, considerada como fenómeno sociológico que renovó la idea del museo, frente a la museología convencional del momento. Sus planteamientos teóricos y prácticos sobre el museo y sobre la formación de sus profesionales, incidieron en una mayor toma de conciencia de la disciplina museológica, materializada en la fundación en 1977 del comité para la Museología del ICOM, ICOFOM. Su orientación perdura en ciertos aspectos en la actualidad al haber influido en las nuevas corrientes que abogan por un carácter pluridisciplinar de la museología, con importante concepción sociocultural.

Desde la década de 1960 y hasta el presente, se han ido gestando en la literatura museística teorías en torno al museo y la propia definición de museología, a partir de las interpretaciones de ideólogos como el museólogo Zbyněk Zbyslav Stránský, Peter van Mensch, Marc Maure, Peter Vergo, Tomislav Sola, André Desvallées, Jean Davallon o François Mairesse, tanto en el seno de ICOFOM, como de modo independiente o desde la formación académica y la enseñanza. Nacen así las posturas de renovación de la Nueva Museología que transformaron al museo para ofrecer contenidos adaptados a las demandas sociales. A finales del siglo XX y principios del XXI, la rama de la Museología Crítica surge principalmente en el ámbito universitario ante la consideración de una nueva crisis en la relación entre el museo y el público sobre la que reclama mayor interacción en la instalación museográfica y una potenciación de los valores del museo como lugar de reflexión, en el que las narraciones tradicionales y lineales en la presentación de ideas se

conviertan en discursos que fomenten la discusión³.

Todos estos enfoques han ido variando la definición de museo, desde que se planteara la primera de ellas en el seno del ICOM en 1946. La definición de museo que la comunidad internacional comparte desde 2007, se refiere a esta institución atendiendo a la variedad de configuraciones de su identidad museística; fue consignada en los Estatutos del Consejo Internacional de Museos en su 22^a Asamblea General celebrada en Viena el 24 de agosto de 2007 y por ella establece que “el museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo”⁴. Hoy el museo se halla en una nueva transformación que ha dado lugar a un concepto museístico calificado desde la museología como un proceso en *continua metamorfosis*. El edificio del museo no es ajeno a esta fase de mutación y metamorfosis museística, más bien, canaliza estos cambios y es partícipe de estos, promoviendo nuevos usos en sus espacios, muchos de ellos renovados a partir de procesos de ampliación de museos preexistentes, siendo en este caso las ampliaciones de los museos un instrumento y una consecuencia al mismo tiempo del proceso de cambio en la institución museística.

³ LORENTE, Jesus Pedro; MOOLHUIJSEN, Nicole, “La muséologie critique: entre ruptures et réinterprétations”, en *La Lettre de l’OCIM, Office de Coopération et d’Information Muséales*. [online], 2015, n° 158. Consultado el 20 de enero de 2017. URL : <http://ocim.revues.org/1495> ; DOI : 10.4000/ocim.1495

⁴ A pesar de que existe una acogida internacional a esta definición de museo propuesta por el ICOM, cada estado ha establecido en su contexto nacional textos legislativos que conceden distintas definiciones de museo. Estas definiciones están generalmente fundamentadas en las formuladas por el ICOM. En España la definición de museo viene establecida en la Ley de Patrimonio Histórico Español de 25 de junio de 1985, en su artículo 59.3, capítulo II, Título VII, por la que declara que “son museos las instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben para fines de estudio, educación y contemplación conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural”. El Reglamento de Museos de Titularidad Estatal y del Sistema Español de Museos, aprobado por Real Decreto 620 de 1987 asume esta definición de museo y desarrolla sus funciones. En la actualidad existe una intención de desarrollar el Reglamento de Museos en el objetivo general del plan estratégico del Ministerio de Cultura por el que se pretende actualizar el marco jurídico de protección de la cultura, mediante el desarrollo de normas para la protección y difusión del patrimonio cultural, de modo que se adapte la normativa vigente a las necesidades actuales de los museos en relación con sus funciones esenciales y con la cooperación institucional, tal y como señala el proyecto 2.3.3. de la Estrategia 2.3., Objetivo General 2 del *Plan Cultura 2020* del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2017).

1.3 HIPÓTESIS INICIAL: AMPLIACIÓN COMO ACCIÓN DE TRANSFORMACIÓN MUSEÍSTICA

La hipótesis de partida de esta investigación defiende el papel relevante que han ocupado los procesos de ampliación de los museos como acción de progreso y desarrollo institucional, inserta en el marco de la transformación del concepto museístico que se viene produciendo desde principios del siglo XX hasta la actualidad, en el cual la incidencia de las extensiones o ampliaciones ha fomentado un fenómeno de modificación de las sedes museísticas a través de diversas soluciones arquitectónicas que acompañan a las distintas formulaciones institucionales.

Puede considerarse que las ampliaciones de museos han sido un factor determinante para permitir la transformación museística en cada etapa institucional, con un papel preciso en el perfeccionamiento de la funcionalidad de los museos, mediante la dotación de infraestructuras específicas para el tratamiento de las colecciones que custodian y la incorporación de espacios especializados acordes con las demandas de la pluralidad de sus usuarios. Esta situación ha permitido que se incremente la calidad en la atención a la diversidad de públicos, se potencie la oferta cultural y de ocio de estas instituciones y se reconozca su papel en la política cultural, al estimar a los proyectos de ampliaciones museísticas como generadores de múltiples valores en su entorno con influencias sobre la rentabilidad sociocultural, la modernización urbana y el impacto económico en su comunidad o territorio.

Como resultado del proceso de transformación museística, el museo viene caracterizándose por ser, cada vez en mayor medida, una institución dinámica, que cumple un papel activo en la ciudad o comunidad en la que se inserta. Desde una perspectiva de revisión histórica se ha llegado a formular que el museo, al redefinirse como un agente activo en las políticas culturales, a través de estos cambios recupera algunos de los aspectos definitorios de la institución en sus orígenes como museo público. En palabras del antiguo director del Museo del

Louvre, Michel Laclotte, “recuperando una dimensión política, en el sentido digno del término, el museo se ha convertido, como habitualmente en el siglo XIX, en un órgano vivo de la ciudad”⁵. La arquitectura museística se ha considerado la materialización de la identidad institucional del museo a través de su presencia. Para autores como Chris Van Uffelen, el edificio del museo es la *muestra* más ambiciosa con la que los museos invierten en su futuro, “ya sea obra nueva, ampliación o reforma. Revela mucho sobre la identidad de la institución y su correspondiente disciplina científica: puede ser tímida o segura de sí misma, elegante o informal, experimental o espectacular, introvertida o extrovertida”⁶. Puede afirmarse que los proyectos arquitectónicos para museos son muy codiciados por los arquitectos, pues con esta obra adquieren la responsabilidad de definir el marco externo de la colección, a través de edificios representativos de valores culturales que permiten, en mayor medida que otros inmuebles, la aplicación de las variantes estilísticas contemporáneas de la creatividad arquitectónica, manteniendo siempre como referente el uso del edificio y su condición de contenedor de colecciones museísticas, público y espacios de trabajo con bienes del patrimonio cultural.

Autores como François Mairesse y André Desvallées desde el ICOFOM, insisten en el proceso de evolución del museo a lo largo del tiempo y en el brusco cambio provocado en la institución a partir de la década de 1980, a raíz de la socialización y popularidad del museo a partir de entonces, momento en el que la arquitectura museística asume un carácter de espectacularidad y se incrementan las actuaciones de edificación arquitectónica para museos:

“La popularidad del museo no se ha desmentido, su número se ha duplicado en el espacio en poco más de una generación y los proyectos de construcción - desde Shanghai hasta Abu Dabi - son cada vez más sorprendentes”⁷.

⁵ LACLOTTE, Michel, “L’expansion des musées: constructions, extensions, rénovations...”, en: GALARD, Jean (dir.), *L’Avenir des musées: actas del coloquio celebrado en el Museo del Louvre los días 23,24 y 25 de marzo de 2000*, París: Reunion des musées nationaux, 2001, p. 22 Traducción de la autora.

⁶ VAN UFFELEN, Chris, *Museos Arquitectura*. Postdam: Ullmann, 2010, p. 9.

⁷ DESVALLES, André; MAIRESSE, François, (dir.), *Conceptos claves de museología*, París: ICOM, ICOFOM, Armand Colin, 2010. p. 21.

Desde una perspectiva de estudio museológico, esta investigación defiende la relevancia que han tenido los procesos de ampliación o extensión de los museos, como acciones determinantes para la transformación de las instituciones museísticas. Pone de manifiesto que el fenómeno de la extensión del museo ha venido produciéndose a lo largo de toda la trayectoria del museo público, desde su etapa inicial de creación, cuando se disponen edificios para acoger, exponer y conservar colecciones y ofrecer espacios museísticos para el disfrute y uso del visitante. Las extensiones han sido proyectadas como una constante en la actividad museística a lo largo de la historia del museo moderno, desde comienzos del XIX, con la construcción de una arquitectura específica que creó la tipología del edificio museístico, hasta la actualidad. Los cambios o transformaciones que muestra la institución, derivan de un sostenido proceso de redefinición de la misma, en el que se ponen en cuestionamiento sus fines y objetivos y que ha tenido en consecuencia varias etapas de replanteamiento de su identidad.

1.3.1 LA RECONCEPTUALIZACIÓN DEL MUSEO

Los museos se consideran hoy una de las instituciones culturales más notables y consolidadas de la sociedad contemporánea, posición que adquieren gracias a su papel de transmisor de valores y generador de experiencias de ocio cultural, a través de un servicio público de calidad que se desarrolla en edificios y espacios museísticos adecuados a sus fines.

Esta posición de primacía institucional del museo como entidad cultural, es el resultado de la aplicación de estrategias de planificación que pretenden dar respuesta, desde el museo, a las demandas que exige la sociedad del presente al sector de gestión de la cultura y el patrimonio cultural. Con los recursos museísticos, el museo participa en las políticas sociales de sensibilización hacia la cultura, el fomento del respeto por el patrimonio cultural, la concienciación sobre los valores de la educación para el enriquecimiento personal y el de las generaciones futuras. En relación con ello, el espacio del museo acoge a la pluralidad de usuarios, se consolida como punto de encuentro y su exposición y

actividad ofrecen y potencian un discurso que incluye mensajes que enfatizan sobre la reflexión cultural, el enriquecimiento de los valores individuales y colectivos, la importancia del desarrollo sostenible, el respeto al medioambiente, la defensa de la igualdad de oportunidades y la riqueza de la diversidad cultural. Esta diversificación del objeto de la gestión museística es reflejo de la transformación social y responde por lo tanto al contexto sociocontemporáneo, provocando una reconceptualización de esta institución. En el momento actual se debate y reflexiona también sobre las posibilidades y limitaciones para la gestión y financiación de los museos, que se muestran en una fase de transformación conceptual y funcional pronunciada⁸.

El museo es un *producto de evolución social*, tal y como ya lo definió Duncan F. Cameron en la década de 1960 en Estados Unidos, al exponer que esta institución ha ido adaptándose a la situación sociocultural, educativa, tecnológica y comunicativa de cada contexto⁹. Esta adaptación se produce de modo muy acusado en la actualidad, a partir de la generalización del uso de las nuevas tecnologías en la sociedad de la información y del conocimiento, que ha permitido que el museo cuente hoy con una elevada capacidad de generar conocimiento sobre la custodia, conservación, documentación e investigación de sus colecciones¹⁰. Estas acciones, dirigidas al servicio público, le han convertido en una de las más destacadas organizaciones de carácter cultural. Es fundamental poder analizar y comprender su funcionamiento interno, así como detectar las interrelaciones que se han venido produciendo desde hace décadas con su entorno social, cultural y político desde un punto de vista reflexivo y crítico. Al referirse a los museos de arte, Karsten Schubert escribía que el museo estaba cambiando con la llegada del siglo XXI:

“El museo está cambiando. En el pasado era un lugar de certezas absolutas, fuente de definiciones, de valores y de educación en todo lo referido al arte,

⁸ TOBELEM, Jean Michel., *Le nouvel âge des musées. Les institutions culturelles au défi de la gestion*. París: Armand Colin, 2005.

⁹ CAMERON, Duncan Ferguson, “The Museum, a temple or the forum”, en *The Museum Journal*, 1971, nº 14, pp. 11-24.

¹⁰ DELOCHE, Bernard, “Definition du musée”, en MAIRESSE, François ; DESVALLÉES, André, *Vers une redéfinition du musée*. París : L’Harmattan, 2007, pp. 93-102. Véase también MAROEVIC, Ivo, “Vers la nouvelle définition d’un musée”, en MAIRESSE, François; DESVALLÉES, André, *Vers une redéfinition du musée*, París: L’Harmattan, 2007, pp.137-146.

un lugar que no planteaba preguntas, sino que daba respuestas con autoridad. Hoy día, sin embargo, es centro de un acalorado debate sobre su naturaleza y metodología. En los casos más extremos se llega a cuestionar, e incluso a negar, su propia utilidad”¹¹.

El proceso de cambio actual en el que se halla el museo cuenta con una trayectoria de, al menos, cuatro décadas y viene reflejándose en la continuada revisión del concepto museístico. Puede afirmarse que el museo actual mantiene un proceso constante de redefinición de su concepto desde la década de 1970, basado fundamentalmente en el hecho de asumir su condición de institución sociocultural al servicio de la comunidad en la que se inserta y de la diversidad de perfiles de usuarios, como consecuencia de los principios propuestos por la Nueva Museología para la gestión del museo, que se trasladaron después a una necesidad de adaptación paulatina a las demandas de la sociedad globalizada. Ello ha conllevado una variedad tipológica y una multiplicidad de variantes en la identidad institucional de los museos, así como un incremento de servicios y funcionalidades en todos ellos, lo que ha repercutido en el contenedor de la institución, mediante la construcción de nueva planta, la adecuación espacial y la extensión en todas sus variantes.

De este modo, la exigencia social de cambios en la institución desde 1970 abrió un periodo de redefinición del museo que se desarrolla desde entonces, en el que se exige una desacralización de sus contenidos, tal y como demandaba Bernard Deloche ¹² en respuesta a las demandas sociales, y se producen las bases para una transformación de la institución en etapas posteriores, que perdura en el presente. En ese momento Peter Vergo definió a la museología como una disciplina reciente que estudiaba a los museos, su historia y su filosofía, en la que planteó la existencia de dos variantes conceptuales, la nueva museología que surge ante el rechazo de los modos de actuación de la *vieja* museología¹³. Autores como André Desvallées definieron a la Nueva Museología como un movimiento de pensamiento que tenía como objeto acortar la distancia entre el contenido del museo y el público, el cual

¹¹ SCHUBERT, Karsten, *El Museo. Historia de una idea. De la Revolución Francesa a hoy*, Granada: Turpiana, 2007. p.19

¹² DELOCHE, Bernard, “Logique et contradiction du musée”, en *Quels musée, pour quelles fins, aujourd'hui ?*, París: La Documentation Française, 1983, p. 33.

¹³ VERGO, Peter, *The New Museology*, Londres: Raktion Books, 2000, 5ª edición (1ª ed. 1989)

adquiere el mayor rango de interés de la institución. Sus orígenes se encuentran entre finales de la década de 1960 y la década de 1970, en una serie de reclamaciones y de deliberaciones sobre la institución museística que se desarrollan, tanto a partir de los conceptos volcados en escritos personales como los redactados por Georges Henri Riviére o Hugues de Varines¹⁴ para la comunidad museológica, como en distintos foros de encuentro, tales como el coloquio organizado por el ICOM sobre los museos y el medio ambiente, celebrado en Francia en 1972, en el que se destacó la ecología como acción para respetar el entorno natural, o la Mesa Redonda de Santiago de Chile, del mismo año, organizada por la UNESCO para debatir sobre el papel de los museos en el desarrollo socioeconómico, especialmente en Iberoamérica¹⁵. Estas reflexiones y otras más, efectuadas en este contexto, pusieron de manifiesto la necesidad de debatir sobre la función museística.

No obstante, a pesar de los relevantes efectos de la corriente de la Nueva Museología sobre el funcionamiento del museo, algunos autores como Dominique Poulot, manifestaron en relación con ello, que la reflexión sobre los fines del museo que esta proponía era una cuestión preexistente desde el origen del mismo y que se trasladaría a una inquietud interna del propio museo que surge al haber mostrado un constante replanteamiento de sus finalidades y objetivos a lo largo de su trayectoria¹⁶. Si bien es cierto que el cambio de siglo del XX al XXI supuso una nueva era de oro de los museos, como se vino denominando, de este modo o similarmente, en distintos foros y publicaciones que pusieron de manifiesto el evidente cambio en la institución museística producido desde la década de 1980. Entre dichos foros destaca el coloquio internacional *“L’Avenir des musées”*, celebrado en el año 2000 en el Museo del Louvre, en el que se debatió sobre la

¹⁴ DE VARINE, Hugues, “Le musée au service de l’homme et du developement” (1969), en DESVALLEES, André (ed.), *Vagues, une anthologie de la nouvelle museologie*, Macon: Editions W, 1992, p.49

¹⁵ Véase la referencia al Simposio *Museum and Environment*, organizado por ICOM en Bordeaux, Istres, Lourmarin y París, del 25 a 30 de septiembre de 1972, en *Museum International*, enero-diciembre 1973, vol. 25, nº 4, pp.119-120.

¹⁶ POULOT, Dominique, “Les finalités des musées du XVIe au XIXe siècle”, en *Quels musée, pour quelles fins, aujourd’hui ?*, París: La Documentation Française, 1983. pp. 13-33.

transformación del museo del futuro.¹⁷ En cuanto a sus precedentes, los procesos de modificación conceptual y funcional del museo han sido desarrollados en diferentes grados a lo largo de la trayectoria histórica del museo público y han repercutido en la identidad, actividad y proyección de los museos en la sociedad, a medida que ha variado la condición del museo, su definición o concepto. Estos procesos de transformación del museo se han producido en respuesta a su adaptación a las demandas de la sociedad hacia la institución, en cada momento sociocultural e histórico. Un joven Louis Réau señalaba en 1908 esta situación de modificación a la que estaban sometidas las instituciones museísticas cuando, en los años de cambio de siglo XIX al XX, mostraban importantes signos de transformación y demandaban mejoras imprescindibles en su organización para afrontar un futuro que él preveía en continua evolución. A los museos coetáneos, Réau los calificó como “un daño necesario” y escribió sobre ellos diciendo que era preciso fortalecerlos para que siguieran en su transformación, ya iniciada largo tiempo atrás:

“Si los museos son un daño, hay que admitir entonces que son un “daño necesario”. Siendo imposible abolir esta institución ya secular, ¿no valdría mejor, más que ensañarse contra ella, fortalecerla con reformas útiles? Los museos ya han evolucionado y evolucionarán mucho más en el futuro: puesto que es innegable que su organización actual deja mucho que desear. Desde hace un siglo, la concepción que nos hacemos de los museos se ha transformado radicalmente”¹⁸.

¹⁷ GALARD, Jean (dir.), *L'Avenir des musées: actas del coloquio celebrado en el Museo del Louvre los días 23,24 y 25 de marzo de 2000*, París: Reunion des musées nationaux, 2001. Además de ésta, han sido muchas las publicaciones sobre el cambio de la institución museística, véase entre ellas las siguientes:

AAVV, *Museum for a New Century*, Washington D.C.: American Assotiation of Museums, 1984

MILES R.; ZAVALA L., *Towards the museum of the future: new Europe prespectives*, Londres: Routledge, 1993.

JAUMIN, Serge (dir.), *Les musées en mouvement, nouvelles conceptions, nouveaux publics*, Bruselas : Editions de l'Université de Bruxelles, 2000.

TOBELEM, Jean-Michel., *Le nouvel âge des musées. Les institutions culturelles au défi de la gestion*, París, Armand Colin, 2005.

KNELL, Simon J.; MACLEOD, Suzanne; WATSON, Sheila (eds.), *Museum Revolutions: How musems change and are chaged*, Londres: Routledge, 2007.

MAIRESSE, François; DESVALLÉES, André, *Vers une redéfinition du musée*. París: L'Harmattan, 2007.

GENOWAYS, Hugh H. (ed.), *Museum Philosophy for the Twenty-first Century*, Oxford: Altamira Press, 2006.

ROLLAND, Anne Solène; MURASKAYA, Hanna (dir.), *De nouveaux modèles de musées? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe XIX-XXI siècles*, París: L'Harmattan, 2008.

¹⁸ REAU, Louis, “L'organisation des musées I”, en *Revue de synthèse historique*, París: Ed. Librairie Léopold Cerf, nº 17, 1908, pp.146-170. Traducción de la autora.

1.3.2 EL CAMBIO DEL EDIFICIO EN EL PROCESO DE RECONTEXTUALIZACIÓN MUSEÍSTICA

La acusada modificación del museo se ha visto reflejada en la alteración y diversificación de su sede arquitectónica, de tal modo que puede afirmarse que el edificio del museo ha ido acompañando a los cambios de la institución. Por su condición de ser una infraestructura cultural que ocupa una posición predominante en el entramado urbano de las ciudades, el museo ha modificado su arquitectura tanto de obra de nueva planta, como por las múltiples actuaciones de extensión de su sede. En este sentido, a principios de la década de 1990, Laurence Allegret escribía señalando el papel de la institución museística diciendo que “el museo ocupa un lugar privilegiado en la ciudad. Raramente destruido para ser reconstruido, se renueva, reestructura o amplía”¹⁹.

En la historia reciente del museo se toma como hito de referencia tanto del cambio institucional como de la modificación arquitectónica la fecha de apertura del Centro Georges Pompidou en 1977, que implicó la constatación del comienzo del cambio en la concepción de la institución museística actual, en cuyo proyecto se aportaba un relevante componente simbólico a la presencia de su sede arquitectónica. El Centro Pompidou fue inspirador de posteriores actuaciones de reconceptualización de los museos, llevadas a cabo desde finales del siglo XX, entre las cuales se encuentran propuestas de renovación, ampliación y diversificación de sedes arquitectónicas museísticas, que han dado lugar a modificaciones de los espacios del edificio del museo, con la intención de ofrecer soluciones a las demandas tanto internas como externas, derivadas de diferentes factores vinculados a la funcionalidad de la institución, en la que la actividad pública fue exigiendo nuevos espacios para su desarrollo.

¹⁹ ALLEGRET, Laurence, *Musées*, París: Editions du Moniteur, 1992, p.6. Traducción mía.



Ilustración 3. British Museum, público en exterior (Fotografía: Alicia Herrero)

Puede afirmarse que es en este contexto de resignificación de la institución donde la arquitectura del museo, como su contenedor, ha asumido nuevos requerimientos museográficos, espaciales y funcionales, al tiempo que se formulaba la progresiva modificación conceptual museística. En este sentido, fueron fundamentales las actuaciones de ampliación o extensión, sobre todo a partir de la década de 1980, que se enmarcan en un escenario en el cual se ha visto enormemente incrementado el interés de la sociedad por las artes visuales y la mayor programación de exposiciones temporales, acompañadas de diversidad de actividades culturales en el marco del museo, entablando nuevas relaciones comunicativas entre el usuario y la institución²⁰. El éxito de la acción cultural ha conllevado una mayor expectativa de los usuarios hacia el servicio de la institución museística y ha producido un incremento de los perfiles de estos, así como una mayor afluencia de público. Estos motivos han provocado que la planificación museística reciente haya justificado la redefinición de sus servicios, espacios e infraestructuras, derivando en una serie de intervenciones arquitectónicas y museográficas de adecuación de la institución a la situación social demandante.

Al referirse a la arquitectura de museos de finales del siglo XX y principios del XXI, M^a Ángeles Layuno insistió en la relación existente entre el concepto de museo como espacio cultural de referencia y su concepción como museo-foro que presentaba Duncan F. Cameron en 1971 en su ensayo *The Museum, a temple or the*

²⁰ LACLOTTE, Michel, “L’expansion des musées: constructions, extensions, rénovations...”, en GALARD, J., *Op. Cit.*, 2001. pp. 21 y ss

forum ²¹. Es en esa conjunción de los conceptos de espacio de referencia y sede para el debate y la experimentación, donde podemos situar la intencionalidad del valor monumental y escenográfico de la arquitectura museística reciente y la necesidad de que esta cumpla con la funcionalidad que se reclama al museo actual. En este aspecto, las intervenciones de nueva planta y las ampliaciones anexas o de sedes descentralizadas contribuyen a la generación de una arquitectura museística contemporánea de gran presencia y significado en el urbanismo actual, en la que una nueva generación de museos se alberga en sedes diseñadas con alto grado de creatividad artística y conceptual destinadas al usuario público y que han llegado a ocupar, por su capacidad generadora de recursos culturales y asociados, un papel preponderante en las políticas urbanísticas y culturales basadas en la potenciación de los distritos culturales de las ciudades, bajo una significación de espacio simbólico e identitario colectivo, que acoge las expectativas de usuarios diversificados a la vez que aporta valores de rentabilidad sociocultural y económica en su entorno directo e indirecto. En paralelo a la propia reconceptualización de la institución museística, los museos ocupan desde hace unos años una posición central en las estrategias de transformación urbana fundamentadas en la regeneración a través de la industria cultural y del ocio, en la cual el museo dinamiza la actividad cultural y ofrece una arquitectura de alta representatividad y presencia, que aspira a contribuir a la recepción de usuarios y satisfacer sus expectativas culturales, generando redes y focos de concentración de recursos e infraestructuras de desarrollo sociocultural y económico asociado, en los nuevos paisajes culturales de las ciudades.

²¹ LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, “La arquitectura de museos en España”, en *mus-A. Revista de las Instituciones del Patrimonio Histórico de Andalucía*, 2004, vol 4. pp. 34-43.

1.4 METODOLOGÍA

1.4.1 ENFOQUE DUAL: MUSEOLÓGICO-CONTEXTUAL Y MUSEOGRÁFICO-FUNCIONAL

La metodología empleada para el desarrollo de esta investigación se ha fundamentado en efectuar un doble análisis del proceso de ampliación del museo a partir de un enfoque de tipo museológico-contextual y un enfoque museográfico-funcional; a estos se suman análisis transversales que clasifican formalmente a las ampliaciones y sus consecuencias externas e internas.

Para la obtención de datos concretos se ha realizado un estudio de la historia de los museos más relevantes para obtener información acerca de las intervenciones efectuadas en sus sedes a lo largo de su evolución institucional, de este modo se ha establecido una selección de casos, mediante los cuales se ha trazado un recorrido de la trayectoria de determinados museos, valorando su situación institucional y la planificación arquitectónica y funcional asociada a la extensión de su sede. Este análisis se presenta de un modo cronológico, lo que ha permitido plantear una periodización o secuencia histórica del proceso de extensión de los museos, al tiempo que se estudia la trayectoria de cada institución concreta.

Se han considerado los estudios precedentes sobre la arquitectura museística, entre los cuales las ampliaciones de museos se recogen entre las actuaciones arquitectónicas realizadas para los museos, normalmente sin presentación de sus necesidades museológicas.

Este estudio propone obtener un conocimiento de los factores determinantes en la programación de un proceso de extensión museística de los museos concretos, de modo individual, así como una valoración de las necesidades institucionales y de

las tendencias arquitectónicas propuestas en cada etapa. Los enfoques se realizan desde las siguientes perspectivas:

- a. **El análisis museológico-contextual**, se ha basado en trazar una trayectoria cronológica en la que se plantean etapas generales que acogen distintos museos con procesos de extensión, efectuados bajo un mismo contexto histórico y cultural. Este enfoque tiene la intencionalidad de poder hallar componentes condicionantes de las ampliaciones de los museos en cada una de las etapas, tratando de comprender las motivaciones y procesos museológicos llevados a cabo desde una visión contextualizadora de cada momento histórico.
- b. **El análisis museográfico-funcional**, se realiza considerando las particularidades de cada ampliación seleccionada, analizando las características de las infraestructuras museísticas desde el punto de vista funcional y formal. Las ampliaciones recogidas en este estudio como ejemplos se presentan en orden cronológico según la fecha de inauguración, considerando el proceso de programación y ejecución.
- c. **El análisis tipológico** pretende clasificar las ampliaciones antes presentadas agrupándolas bajo cuestiones formales.
- d. **El análisis de derivaciones e influencias** se plantea discurrir acerca de las repercusiones que se han generado a partir de los procesos de ampliación de los museos, partiendo desde las mejoras internas en el funcionamiento de la institución hasta los aspectos externos provocados por la política cultural, la incidencia de la ampliación en el espacio urbanístico, el entorno sociocultural y económico.

1.4.2 ESTRUCTURA DE LA TESIS Y SU INTENCIONALIDAD

La estructura de la tesis se organiza en once capítulos compuestos por epígrafes, subepígrafes y apartados y subapartados. En el caso de los capítulos, el primero de ellos responde a la presentación de la investigación y su planteamiento, especificando el objetivo del estudio, su ámbito de estudio en la disciplina de la museología, la hipótesis de partida que planteó a las ampliaciones como una acción

de planificación museística con papel relevante en la transformación conceptual e institucional de los museos y por último el apartado de metodología, que es este mismo en el que se explica el enfoque aplicado, la estructura, los modos de consulta realizados y el contexto personal de redacción de la tesis.

El segundo capítulo especifica los condicionantes museísticos sobre los que se basa el enfoque por el que se analiza la arquitectura de museos, insistiendo en la perspectiva museística aplicada, frente a un posible estudio arquitectónico de proyectos de edificios museísticos que podría ser objeto de otra investigación diferente; en este sentido, se realiza una presentación de la trayectoria histórica de los edificios de museos a modo de contextualización de la investigación, con el objetivo de contemplar la visión conjunta de la arquitectura museística previa a un posterior estudio de las ampliaciones. Por otro lado, en ese capítulo se realiza una descripción razonada de una selección bibliográfica sobre la arquitectura de museos y se dedica un epígrafe a la programación del edificio museístico, incidiendo en su función como requerimiento previo a cualquier intervención arquitectónica, para lo cual se ha optado por realizar una visión de su aplicación a la arquitectura de museos desde principios del siglo XX hasta la actualidad, en un espacio temporal similar al de desarrollo del estudio de las ampliaciones.

El capítulo tercero se centra en el análisis de las ampliaciones de museos concretando sus motivaciones con respecto a la política institucional de los museos relativa al crecimiento de las colecciones, la funcionalidad de servicio público y de centro de conservación y estudio de los bienes culturales; presenta una propuesta de secuencia histórica a partir de una agrupación de actuaciones museísticas de extensión organizada en seis etapas. Los capítulos que le siguen desarrollan cada una de estas seis etapas de modo individual: ofrecen una caracterización museológica de cada momento histórico y una selección de ejemplos de referencia, en los que se aporta información sobre las iniciativas que justificaron el crecimiento de las instituciones museísticas y las acciones realizadas.

El capítulo décimo ofrece análisis adicionales a los significantes del fenómeno de las ampliaciones desde su perspectiva directa, atendiendo a las repercusiones de

las ampliaciones formales y de funcionalidad museística, y exponiendo las repercusiones indirectas; a ello se añade un capítulo de cierre que aporta unas reflexiones finales a modo de conclusión de la investigación y una síntesis del fenómeno de las ampliaciones abreviado en diez aspectos significativos.

1.4.3 MÉTODOS Y RECURSOS UTILIZADOS

El estudio de los procesos de ampliación de los museos se ha realizado a través de los siguientes métodos y recursos:

Consulta bibliográfica de obras de referencia en el marco de la museología, la museografía y la arquitectura museística.

Selección y consulta de obras bibliográficas monográficas sobre actuaciones y proyectos arquitectónicos museísticos.

Lectura y análisis de fuentes documentales coetáneas a cada ampliación y etapa; véanse planos, correspondencia, informes técnicos, fotografías de ejecución de obra, artículos de crítica museística y arquitectónica, etc.

Consulta de documentos de planificación y proyección como planes museológicos, programas de usos arquitectónicos, planes directores, etc.

Acceso a proyectos arquitectónicos y proyectos de diseño museográfico y memorias de ejecución de proyectos.

Consulta de publicaciones periódicas especializadas y prensa en cada una de las etapas, recogiendo las referencias más señaladas.

Toma de fotografías y recopilación de imágenes relativas a las diferentes fases de ampliación de los edificios museísticos.

Para la elaboración de esta tesis he realizado consultas tanto de modo directo en biblioteca, centro de documentación y participación en procedimientos

museísimos, como de modo indirecto, a través del acceso a direcciones web y recursos online, mediante el uso de las nuevas tecnologías de la información:

a) Consulta directa:

1. Biblioteca Nacional de España.
2. Biblioteca de la Secretaría de Estado de Cultura.
3. Biblioteca de la Subdirección General de Museos Estatales.
4. Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
5. Archivo y biblioteca de la UNESCO, París.
6. Biblioteca del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid.
7. Biblioteca del Museo del Prado.

b) Consulta online:

1. Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España
<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>
2. Biblioteca digital de Biblioteca Nacional de Francia y de las instituciones asociadas a esta.
<https://gallica.bnf.fr>
3. Biblioteca Digital del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.
<https://www.coam.org/es/fundacion/biblioteca/biblioteca-digital>
4. Archivos digitales de medios de comunicación, entre ellos los siguientes:
<http://hemeroteca.abc.es/>
<https://elpais.com/archivo/>
<https://www.lavanguardia.com/hemeroteca>
<https://www.lemonde.fr/recherche/>

5. Archivos y bibliografía digitalizada en museos, entre ellos los siguientes:

<https://www.nga.gov/research/gallery-archives>

<https://www.moma.org/research-and-learning/archives/>

<https://www.metmuseum.org/art/metpublications>

<https://www.tate.org.uk/art/archive>

6. Información sobre historia de museos e historia de edificios, en páginas web de museos, entre ellos los siguientes:

<http://www.britishmuseum.org/about-us/the-museums-story.aspx>

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/history/about-the-building>

<https://www.dulwichpicturegallery.org.uk/about/our-architecture/>

<https://www.tate.org.uk/about-us/history-tate>

<https://www.guggenheim.org/foundation>

<https://www.museodelprado.es/museo/ampliacion-jeronimos>

<https://www.mecd.gob.es/giec/obras/concluidas/museos.html>

Además, se han realizado entrevistas personales, visitas técnicas, consultas de biblioteca propia y bibliografía disponible online.

A lo largo del tiempo de realización de este estudio, he investigado sobre gestión museística desde el punto de vista histórico centrándome en examinar las actuaciones realizadas durante el periodo de entreguerras, que por su relevancia dio lugar a un estudio exhaustivo en paralelo sobre la museografía en la década de 1930, lo que me condujo a proponerme analizar la reflexión en el marco internacional museológico tratando de identificar los agentes participantes en cada momento. En consecuencia, programé y codirigí un congreso sobre la Conferencia Internacional de Museos de 1934, dedicada al acondicionamiento y la arquitectura

de museos, con la intención de recuperar la memoria sobre este hito de la museografía internacional. Las Actas del Congreso de museografía de 1934 fueron unas de las primeras fuentes bibliográficas consultadas al inicio de esta tesis, con la intención de acercarme a los documentos coetáneos a uno de los periodos de creación de ampliaciones más fructíferos, en el marco de los precedentes a la configuración actual de este fenómeno museístico²².

He combinado la elaboración de esta tesis con el desarrollo de mi trabajo profesional como conservadora de museos, al pertenecer al Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos del Estado desde 2005, como parte del equipo técnico de la Subdirección General de Museos Estatales (2006-2016) y del Museo Nacional de Artes Decorativas (2016-2018). Ello me ha permitido obtener una doble visión de las actuaciones museísticas, tanto desde la práctica profesional de la gestión museológica, en gran parte dedicada a la programación de actuaciones museográficas (necesidades arquitectónicas, planificación museística, coordinación de museografía permanente y temporal) como desde la perspectiva de la interpretación y conocimiento histórico de esta disciplina que he aplicado en la elaboración de esta tesis, basada de la intención de trasladar una visión histórica sobre las actuaciones presentes, para su valoración integradora, que se fundamenta en una comprensión de su relevancia como fenómeno actual con precedentes en el pasado.

²² HERRERO DELAVENAY, A, SANZ DÍAZ, C. y LUZÓN NOGUÉ, J. M (dir.), *Congreso internacional de museografía: La Conferencia de Museos de 1934, en perspectiva*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 21 a 23 de noviembre de 2016. Programé y codirigí este congreso tras efectuar una investigación motivada por las consultas realizadas a partir del inicio del tema de estudio de esta tesis, en el año 2012.

2 CAPÍTULO SEGUNDO: EL EDIFICIO DEL MUSEO: TRAYECTORIA Y PROGRAMACIÓN MUSEÍSTICA

2.1 CONSIDERACIÓN PREVIA: ESTUDIO MUSEOLÓGICO DE ARQUITECTURA MUSEÍSTICA

Teniendo en consideración que el ámbito de investigación del presente estudio responde a la disciplina de la museología, al referirse a la historia de los museos, la historia de la arquitectura museística y la museografía, se aplicará una perspectiva museológica sobre el análisis de la arquitectura que atienda a los condicionantes que se imponen al edificio por su uso como museo y a los valores que aporta el contenedor a la institución, a sus usuarios y a su entorno, tanto desde el punto de vista funcional como simbólico. El enfoque responde al sentido del objeto de estudio museológico que señalaba Pierre Cabanne en una obra divulgativa sobre los museos de Francia, diciendo que:

“Los museólogos estudian la historia, la función social, los sistemas específicos de investigación, de conservación y de organización de los museos. Reflexionan también sobre la arquitectura de museos - durante mucho tiempo asimilados a templos suntuosos, encerrados sobre ellos mismos y poco atractivos -, sobre sus situaciones en el tejido urbano o en el medio ambiente natural, sobre su tipología”²³.

Esta tipología de edificio público había comenzado a ser analizada funcionalmente ya desde hacía décadas por arquitectos como Auguste Perret (1874-1954) en la década de 1920, por conservadores de museos como Louis Hautecoeur (1884-

²³ CABANNE, Pierre, *Guide des Musées de France*, París: Bordas, 1990 (1ª ed. 1984).

1973) y arquitectos que debatieron sobre la programación del requerimientos del museo durante los años de 1930, o por el artista y estudioso Roberto Aloï (1897-1981) en el siguiente decenio. Más tarde, el MoMA dedicó una exposición temporal monográfica en 1968 a la arquitectura de museos y posteriormente historiadores de la arquitectura como Nicolas Pevsner (1902-1983) en la década de 1970 trataron de definir la trayectoria histórica de la tipología arquitectónica del edificio museístico.

Desde entonces se han publicado estudios y análisis críticos de la arquitectura museística, sin embargo, en gran parte se trata de narraciones sobre la proyección y construcción de edificios de museos o descripciones históricas de la trayectoria de esta tipología, sin que se consideren apenas los cambios que han manifestado las instituciones museísticas y ante los cuales ha respondido la sede arquitectónica, modificando su disposición e incrementando superficies de uso público e interno de manera motivada²⁴.

²⁴ MACLEOD, Suzanne (ed.), *Reshaping Museum Space. Architecture, design, exhibitions*, Nueva York: Routledge, Nueva York, 2005.

2.2 LA TRAYECTORIA DEL EDIFICIO MUSEÍSTICO

Desde los primeros ejemplos de la tipología arquitectónica del museo ilustrado, iniciados en el siglo XVIII y su continuidad durante el siglo XIX, el edificio del museo es un elemento comunicador de valores de la sociedad en la que se crea, tanto por su estética formal, por el carácter y envergadura de la construcción, como por ser reflejo de una ideología y política cultural determinada. La idea moderna de museo surge en un periodo convulso en el que, en palabras del conservador e historiador del arte Maurice Besset (1921-2008): “pensadores y políticos reconocieron por igual que la creación de museos era una de las prioridades de algo que todavía no se denominaba “política cultural” de los estados”. Para estas nuevas instituciones nacionales, el edificio contenedor había de transmitir significantes concretos. Los valores comunicativos de la arquitectura museística han sido subrayados en los textos museológicos y defendidos en los proyectos arquitectónicos desde los inicios del museo público hasta la actualidad. Para Besset, el edificio del museo permite canalizar el conocimiento de la obra a través de la percepción visual del patrimonio que es presentado bajo diferentes discursos museísticos en un edificio concebido para su contemplación:

“La realización concreta de la idea de museo plantea ya todas aquellas cuestiones ligadas a unas nociones cuyas contradicciones e interferencias múltiples formarán la trama de su problemática a lo largo de la historia: didactismo y/o deleite, ejemplaridad e historicidad de la obra de arte, relación subjetiva o científica con el pasado, etcétera. Pero además el elemento en torno al cual se reagrupan dichas nociones, de una forma siempre aproximativa y efímera, es la experiencia visual, el contacto visual inmediato con el objeto que sólo el museo puede permitir al visitante: la mirada. El museo deja ver. La cuestión será siempre qué y cómo”²⁵.

²⁵ BESSET, Maurice, “Obras, espacios, miradas. El museo en la historia del arte contemporáneo”, en *Museos de Vanguardia, A&V, Monografías de Arquitectura y Vivienda*, 1993, nº 39, pp. 4-15.

2.2.1 LOS ESPACIOS MUSEÍSTICOS DESDE LA ILUSTRACIÓN Y EL SENTIDO SIMBÓLICO DEL *ESPACIO MUSEO* DURANTE EL SIGLO XIX

El edificio del museo debía ser el lugar del conocimiento en la Ilustración y servir a la muestra ordenada de las colecciones para beneficio de la educación del público y, en consecuencia, reflejar estos objetivos en su aspecto físico arquitectónico. Desde la creación del Museo del Louvre en la Revolución Francesa y su instalación en el antiguo palacio de los reyes de Francia, el edificio museístico adquiere un código de valores simbólicos ligados a los intereses ilustrados que, con el paso del tiempo se irán modificando y que imprimieron unos importantes condicionantes formales e ideológicos a los primeros edificios museísticos, configurando una tipología propia de edificio museo, independiente de otros alojamientos anteriores para las colecciones artísticas e históricas, como pudieron ser las galerías de edificios cortesanos, gabinetes de curiosidades palaciegos y científicos, o bien las estancias eclesiásticas. Tal y como señala el arquitecto Alfonso Muñoz Cosme:

“El nuevo espacio del coleccionismo ya no sería, desde ese momento en adelante, una parte de un edificio en la que el príncipe o el noble atesoraban obras meritorias o raras con el fin de mostrarlas a sus invitados. Tampoco sería el gabinete de estudio del científico donde este reunía libros y objetos para profundizar en una materia. El lugar de las colecciones sería en adelante un espacio público, abierto a todos, didáctico para la educación del pueblo, que coincidía con los principios de la Ilustración, con un orden reconocible por el pueblo y que ensalzaba determinados valores cívicos o nacionales. Para ello requirió amplios espacios, alojados en un edificio exento, situado en el centro de las ciudades y con una imagen relevante y reconocible”²⁶.

A los condicionantes ilustrados, se unirá después la percepción de la obra artística en un espacio dotado de valores estéticos románticos, en alusión a la Belleza y al Bien, dando lugar a propuestas arquitectónicas para el contenedor museístico. A principios del siglo XIX comienzan a imponerse dos tipologías de edificios museísticos basadas en la imagen del templo y la de la galería palaciega, adaptadas

²⁶ MUÑOZ COSME, Alfonso, *Los espacios de la mirada. Historia de la arquitectura de museos*, Gijón: Trea, 2007. p. 111.

a la nueva funcionalidad de una institución pública dirigida a conservar y exponer obras para los ciudadanos. La tipología del museo templo fue empleada en museos de colecciones arqueológicas fundamentalmente y la galería mayoritariamente en las pinacotecas; ambas compartieron el lenguaje neoclásico; a ellas se añadiría el museo palacio, fruto de la utilización del edificio del Louvre para uso museístico, tal y como se ha hecho referencia con anterioridad, con unas connotaciones ideológicas y características arquitectónicas influyentes en la construcción museística posterior, pues suponía la apropiación de un edificio monumental de reciente uso regio para una nueva funcionalidad pública, que recupera una construcción símbolo del poder del Estado y lo abre a la ciudadanía para exponer las obras de arte y colecciones simbólicas, procedentes de estamentos privilegiados del extinto Antiguo Régimen. Se trata pues del nacimiento del museo público en el sentido de institución identitaria de un pueblo, creada por y para el disfrute del ciudadano.

En aquel momento para Denis Diderot (1713-1789), el museo ilustrado representado por el Louvre debía ser un templo de las ciencias y de las artes, de modo que se asociara el significado de templo a la condición de magnificencia o de elevación de esta institución cultural. Por su parte, el historiador, arqueólogo y crítico de arte Quatremère de Quincy (1755-1849) al referirse al carácter de un edificio en su *Enciclopedia Metódica* (1788-1825), determinó la necesidad de que el museo debiera adquirir una configuración formal y ornamental que fuera reconocible por el ciudadano entre el resto de edificios de las ciudades, de acuerdo con la jerarquía de valores que la sociedad concedía para los tipos de edificios²⁷. Más detalladamente, en su *Diccionario histórico de la arquitectura* (1832) se refirió al término *galería* al que ya consideraba anticuado como espacio palaciego, diciendo de él que era un “lugar cubierto mucho más largo que ancho”, dirigido al paseo, definición que refleja la condición de las primeras galerías abiertas al público para la contemplación. La misión de estas galerías palaciegas, señalaba, es ser pieza de ostentación destinada a la representación más que a ser habitada, en

²⁷ QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostome (ed.), *Dictionnaire d'architecture de l'Encyclopedie Méthodique*, París: Ed. Panckoucke, 1788-1825.

ella se unen las artes con una intencionalidad narrativa de carácter representativo a partir del desarrollo creativo de la forma arquitectónica y la aplicación de pintura y ornamentación alegórica alojada en su espacio. En estos ámbitos se pretende reflejar una unión de las artes, aunque con dominio compositivo de la arquitectura²⁸.

El edificio museístico de tipo templo o palacio tuvo como fundamento las propuestas arquitectónicas ideales de los arquitectos visionarios Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806) y Étienne-Louis Boullé (1728-1799), que fueron el resultado de sus búsquedas de un espacio arquitectónico que reflejase la poética del universo y la perfección espacial. A continuación se reinterpretaron en las propuestas de Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834), discípulo de Boullé.



Ilustración 4. Friedericianum de Kassel.
(Fotografía: Biblioteca de Universidad de Kassel
(4º ms Hass 355) online)

Los proyectos arquitectónicos para museo formulados por Boullé y Durand formaron, junto con la obra de Ledoux, los diseños más representativos del clasicismo romántico arquitectónico cuyo carácter simbólico influyó de manera notable en la arquitectura museística durante el siglo XIX. Las teorías y proyectos de Durand influyeron a lo largo del siglo XIX creando una tipología de edificio museístico exento de carácter monumental, lenguaje clasicista y estructura cuadrangular formada por crujías en torno a patios y un gran espacio circular central o rotunda cubierta por cúpula, como fue el caso de la sede del antiguo museo enciclopedista Friedericianum de Kassel, construido para el conde Federico

²⁸ QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostome, *Dictionnaire Historique d'architecture, contenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*, 2 vol, París: Librairie d'Adrien Le Cler et Cie., 1832.

II de Hesse-Kassel (1720-1785), por el arquitecto Simon Louis du Ry (1726-1799), siendo uno de los primeros edificios levantados para su uso como museo público.

Siguiendo el modelo de Boullée y de Durand surgen otros proyectos contruidos como el Altes Museum en la Isla de los Museos de Berlín, ideado por Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) en 1822 y la Gliptoteca de Múnich, obra de Leo von Klenze (1784-1864) planteada en 1814; ambos eran del tipo palacio, con crujías y espacio centralizado en rotonda y marcaron una tendencia en la arquitectura museística de los primeros museos públicos, que representaron también el clasicismo de la construcción museística del siglo XIX en Europa, en el momento en el que los nacionalismos románticos demandaban instituciones con valores identitarios y simbólicos que se aplicaron a las sedes de museos de reciente creación, concebidas de nueva planta y con alta carga clasicista en su lenguaje arquitectónico, entre ellos el actual edificio del British Museum, de 1824, que fue la segunda sede de este museo.

Posteriormente, repercutieron en los museos los planteamientos de la Escuela de Bellas Artes de París del siglo XIX, resultado de la influencia de la teoría del renacimiento francés de autores como Philibert de l'Orme (1514-1570) sobre la proyección arquitectónica académica del momento. Estos planteamientos se extendieron por Francia bajo la denominación de la arquitectura Beaux Arts, como regla para la arquitectura civil y oficial, llegarían a asentarse después en otros países europeos y en Estados Unidos donde esta tendencia impregnó la arquitectura hasta el siglo XX como estilo formal para los edificios civiles y monumentales más notorios, entre los cuales los museos tienen un papel destacado²⁹.

En otro orden de términos, y como contrapartida al estilo anterior, los años de entreguerras (1919-1939) fueron fructíferos en el campo de la disciplina museológica y se acompañaron de propuestas arquitectónicas realizadas para un museo de una sociedad en proceso de cambio, basadas en un concepto de museo

²⁹ VAN DE VEN, Cornelis, *El Espacio en arquitectura*, Madrid: Ensayos de Arte Cátedra, 1981, p. 75.

moderno que iba adquiriendo nuevas configuraciones que le distanciaban del tipo de museo galería y del museo templo o palacio. En ese momento se defendió a la arquitectura simbólica del museo, al que se reconoce una nueva funcionalidad, y se potenció su valor representativo en el entorno urbano por sus condiciones formales y estéticas³⁰.

2.2.2 HACIA UN MUSEO MODERNO A INICIOS DEL SIGLO XX

Entre los precedentes del museo moderno destacan las creaciones de Victor Horta (1861-1947), construidas entre 1922 y 1928, como el Museo de Bellas Artes de Tournai o el Palacio de Bellas Artes de Bruselas que, sin ser este específicamente un museo sino el antecedente del centro cultural, trató de ofrecer soluciones para espacios expositivos o de múltiples actividades, mediante una arquitectura adaptada a las nuevas demandas, que concedió accesibilidad al conocimiento de las colecciones al ciudadano. En Holanda la obra de Hendrik Petrus Berlage (1856-1934) para los Museos Municipales de La Haya, la obra de Henri Van de Velde (1863-1957) para el Museo Kröller-Müller, de 1937 o el edificio del Boymans Museum de Rotterdam de Adrianus van der Steurs (1893-1953) de 1935, son también ejemplos de la imposición de un cambio en la configuración de la arquitectura museística que se dirigía hacia un edificio moderno. La aplicación del lenguaje moderno a la proyección arquitectónica del museo concedió a estos una diversificación de espacios funcionales, como fue también el caso de la nueva sede para el Museo de Arte Moderno de Nueva York de 1939, proyectada por Philip L. Goodwin (1885-1958) y Edward Durell Stone (1902-1978).

³⁰ MUÑOZ COSME, Alfonso, “La máquina de exponer. La arquitectura de museos en el período de entreguerras”, en HERRERO DELAVENAY, A.; SANZ DÍAZ, C.; LUZÓN NOGUÉ, J.M. (dir. y coord.), *La Conferencia de Museos de 1934, en perspectiva. Actas del Congreso internacional de museografía: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 21 a 23 de noviembre de 2016*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2018, pp. 93-112.



Ilustración 5. Museo de La Haya- Gemeentemuseum The Hague, exterior. (Fotografía en web del museo)

En el plano del ensayo museológico y arquitectónico, el edificio del museo se convirtió a principios del siglo XX en un objeto de interés sobre el que se señalaba que debía ser programado para concebirse como sede coherente con los objetivos del museo, siendo cada vez más complejo en su concepción espacial. Durante la década de 1920, Auguste Perret fue de los primeros arquitectos en plantear el debate sobre la planificación arquitectónica del museo. Perret manifestó en su publicación *Le musée moderne*, publicado en 1929, los principios arquitectónicos del edificio del museo en relación con su función museística y avanzó alternativas a la arquitectura del museo que planteaban una transformación de la concepción arquitectónica y museográfica, para superar su condición de espacio elitista y científico y poder dirigirse al público general a la vez que al investigador³¹.

Tiempo más tarde y haciendo balance de los años pasados, Laurence Vail Coleman (1893-1982), en su obra *Museum Buildings* publicada en 1950 revisó el tratamiento del edificio del museo en las primeras décadas del siglo XX y consideró que se habían producido dos etapas diferenciadas en la concepción de la arquitectura museística entre los años 1916 y 1942, con un momento de cambio en 1933, cuando se provocó un giro desde el lenguaje clasicista hacia el lenguaje moderno, empleado años antes en otras tipologías arquitectónicas pero que no había sido aplicado a la arquitectura de museos hasta la década de 1930, cuando las tipologías de museo templo y tipo palacio se sustituyen por una arquitectura en la que se evitan lenguajes estilísticos de referencia historicista, que son reemplazados por “claras expresiones de las necesidades del presente”, por las

³¹ PERRET, Auguste, “Le Musée Moderne ” en *Museion*, 1929, nº IX, pp. 225-235.

cuales se emplea el acero, el vidrio, mejoran las instalaciones de iluminación, ventilación y climatización perfeccionando la funcionalidad del contenedor arquitectónico³². En su distribución espacial aumentaron los ámbitos públicos y se definieron los requerimientos de los ámbitos internos para la gestión del museo, el tratamiento y conservación de las colecciones.

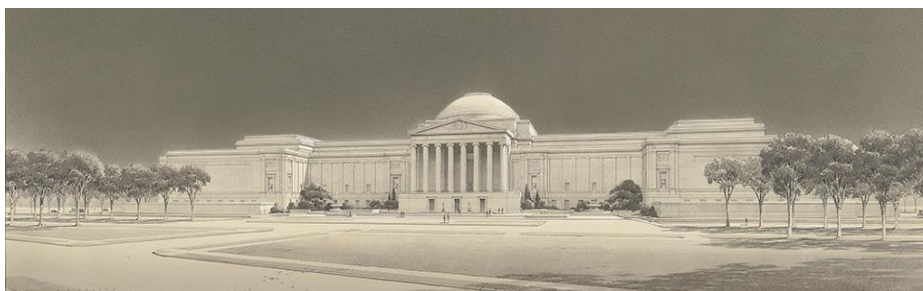


Ilustración 6. National Gallery of Art, Washington, dibujo John Russell Pope y Otto R. Eggers, 1936 (Colección National Gallery of Art 1984.44.93. Fotografía NGW)

Desde los años 30 surgen propuestas formales cuya intención fue obtener un equilibrio entre la arquitectura y la colección, evitando que el contenedor y la ornamentación pudieran interferir negativamente en la contemplación de la obra expuesta. Sin embargo, los proyectos basados en la estética *Beaux Arts* continúan promoviéndose en EEUU como fue la sede diseñada en 1941 por John Russel Pope para la National Gallery de Washington.

Posteriormente, la actividad museística se paraliza con la Segunda Guerra Mundial y con ello se suspenden gran parte de las actuaciones arquitectónicas y museográficas que habían fructificado en los años anteriores con relevantes propuestas y proyectos de museos.

³² COLEMAN, Laurence Vail, *Museums buildings. (A planning study. vol. I)*, Washington D.C.: The American Association of Museums, 1950.

2.2.3 SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX: EL EDIFICIO MUSEÍSTICO ALTERA SUS PRINCIPIOS

La segunda posguerra cambió la mirada hacia el museo y, avanzada la década de los años 50, las propuestas arquitectónicas variaron los enfoques hacia un edificio en el que se plantean nuevos volúmenes con distribución espacial y funcionalidad acorde a nuevos tiempos. Se encuentran entonces relevantes proyectos como el redactado por la arquitecta italobrasileña Lina Bo Bardi (1914-1992) para el Museo de Arte de São Paulo en 1957 y que fue inaugurado en 1968, siendo el ejemplo de planta libre sobre pilotes de mayor amplitud hasta la fecha; destacan en estos momentos las obras proyectadas por Josep Lluís Sert (1902-1983) como el diseño museístico redactado en 1958 para la Fundación Maeght en Saint Paul de Vence, museo que será inaugurado en 1964. Su edificio supuso de nuevo otro museo de carácter propio, alejado intencionadamente de los prototipos arquitectónicos museísticos que se estaban generando; para ello Sert implicó en su proyecto tanto a los promotores, la familia Maeght, como a los artistas que les rodeaban y pretendió armonizar espacio, arte y entorno natural mediterráneo, creando una obra museística única³³.



Ilustración 7. Fundación Maeght (Fotografía publicada por El País)

³³ JUNCOSA, Patricia, “Fondation Maeght. Saint Paul de Vence, France”, en ROVIRA, Josep (ed.), *Sert. 1928-1979. Medio siglo de arquitectura. Obra completa*, Barcelona: Fundación Joan Miró, 2005. pp. 235-244.

De un modo particular, los años de 1950 culminan en 1959 con la apertura al público de la obra de Frank Lloyd Wright (1867-1959) para el Guggenheim de Nueva York, verdadera creación escultórica contenedora de funciones museísticas, interpretable como una experimentación libre de la propuesta del Museo de Crecimiento ilimitado ideado por Le Corbusier (1888-1965), quien en esta década lo reinterpretaba en sus proyectos para el Museo de Ahmedabad de 1951, el Museo de Chandigarh en 1952 o el Museo de Arte Occidental de Tokio de 1955³⁴. En la década de los 60 destacan los proyectos de L. Mies van der Rohe (1886-1969) para la Neue Nationalgalerie de Berlín, o el Whitney Museum de Nueva York de Marcel Breuer (1902-1981). Se produce en la década de los 60 la extensión del De Moines Centre construido por Eliel Saarinen (1873-1950) en 1944, ampliado por I. M. Pei en la década de 1960, que será desarrollada luego por Richard Meier en 1980, siendo una de las actuaciones destacadas del fenómeno de las ampliaciones de los edificios museísticos.



Ilustración 8. Museo de Arte Kimbell, Fort Worth, Texas

El Museo de Arte Kimbell, en Fort Worth, Texas, proyectado en 1967 por Louis I. Kahn (1901-1974), será calificado como uno de los más sobresalientes resultados de la arquitectura contemporánea; fue inaugurado en 1972, siendo la última construcción de Louis I. Kahn; en ella el arquitecto creó un edificio en el cual la luz era el tema principal. Desde su apertura supuso un referente en la arquitectura museística, a la que aportó un diseño magistral de simbiosis entre el interior y el entorno exterior, logrado a través del dominio de la incidencia de la luz natural en la galería, en un edificio formado por materiales de la arquitectura moderna como el hormigón y compuesto a partir de la repetición paralela de seis galerías abovedadas, en las que se crean espacios moldeados por la incidencia de la luz

³⁴ ALOI, Roberto, *Musei. Architettura-tecnica*, Milán: Hoepli, 1962. p. 63.

natural a través de unas láminas que evitan el deterioro lumínico de las colecciones y permiten advertir el paso del tiempo en la visita al museo. Este recurso fue programado entre el arquitecto y el director del museo Richard F. Brown, suponiendo así una fructífera colaboración entre el autor del proyecto y el gestor responsable de la institución.

Los años 70 inician con la ejecución del proyecto del Centro Pompidou de París del equipo formado por Richard Rogers y Renzo Piano, que será hito en la historia de la arquitectura museística al convertir a su sede en un edificio propiamente visitable, siendo al tiempo contenedor y obra a contemplar. Esta condición de edificio artístico va a manifestarse como una constante en gran parte de las sedes museísticas construidas desde entonces. A ello se unirán aspectos de grandiosidad o majestuosidad arquitectónica y la intencionalidad de ser permeable al público, alejándose de la visión de un edificio-fachada o cerrado sobre sí mismo, siempre en relación con las tendencias de la Nueva Museología aplicadas desde esta década.



Ilustración 9. Centro Georges Pompidou
(Fotografía Alicia Herrero)

Como tendencia desde la década de 1970 comienzan a proyectarse intervenciones de rehabilitación arquitectónica monumental e industrial para adaptación a uso museístico. Las particularidades de las naves de los antiguos edificios de uso industrial se valoran adecuadas por sus dimensiones de superficie y el carácter de las salas de elevada capacidad para el uso artístico, por lo que se consideran fundamentalmente óptimas para obra de arte contemporánea de grandes dimensiones y para la acogida a un amplio público. Estas actuaciones permitieron la recuperación de inmuebles en desuso y la devolución de una actividad de tipo

cultural, a los edificios que superaban con ello su condición de ruina y evitaban potenciales demoliciones integrales de su construcción, al tiempo que permitían revitalizar los ámbitos urbanos inmediatos, que se convertían en beneficiarios de la actividad cultural y económica generada por los nuevos usos museísticos.

El profesor Jesús Pedro Lorente realizó desde la década de 1990 un pormenorizado análisis de esta tendencia³⁵. Son ejemplos pioneros de esta casuística la sede del antiguo Museo de Arte Moderno de Oxford, actualmente desde 2002 Modern Art Oxford, que fue instalado en 1966 en una cervecería industrial en desuso en el centro de Oxford, o el Museo de Arte Contemporáneo de Burdeos ubicado desde 1974 en un almacén del comercio marítimo construido en el siglo XIX, “Les entrepôts Lainé”, así como la Tate Liverpool proyectada por James Stirling (1926-1992) en la década de 1980 en el antiguo muelle del puerto de Liverpool, el dique Alberto, con el objetivo de extender la sede de la Tate Gallery más allá de Londres.

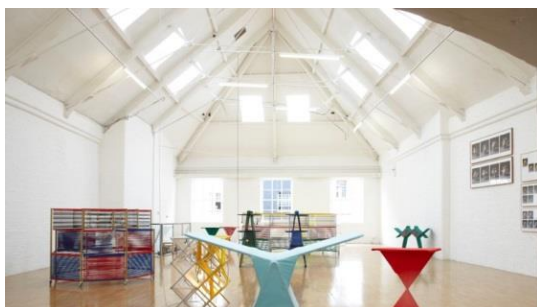


Ilustración 10. Museo de Arte Moderno de Oxford: galería principal (Fotografía en web del museo)

En España la sede del Centro de Arte Reina Sofía, en su creación en 1986, es también un caso de recuperación arquitectónica de edificios monumentales en desuso, en concreto en este caso el inmueble escogido fue el antiguo Hospital de San Carlos de Madrid, proyectado por Francesco Sabatini (1722-1797), que pasó de tener un uso originario hospitalario a una funcionalidad expositiva, recuperándose con ello la zona de Atocha de la capital, con nuevos usos culturales. Años más tarde, ejemplos como la sede del Centro Andaluz de arte contemporáneo

³⁵ LORENTE, Jesús Pedro, “Museos y regeneración urbana; del desarrollismo al crecimiento sostenible”, en *MusA*, 2004, nº 4, pp.27-33. Para profundizar sobre este aspecto, véase:

LORENTE, Jesús Pedro, “Urban Cultural Policy and Urban Regeneration. The special case of declining port cities: Liverpool, Marseille, Bilbao”, en CRANE, DIANA; KAWASHIMA (eds). *Global Culture: Media, Arts, Policy, and Globalization*, Nueva York- Londres: Routledge, 2002, pp. 93-104.

LORENTE, Jesús Pedro (coord.), *Espacios de arte contemporáneo generadores de revitalización urbana*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza Departamento de Historia del Arte, 1997.

de Sevilla, instalada en el antiguo edificio industrial de la Cartuja en 1997, o el caso más representativo de esta tendencia, encarnado por el proyecto de descentralización de la Tate Gallery en la Tate Modern, cuya sede es una central eléctrica de Londres en desuso, rehabilitada por los arquitectos suizos Herzog y De Meuron, ponen de manifiesto la reiterada práctica de la recuperación arquitectónica con dotación de nuevos usos museísticos en el panorama europeo, logrando beneficios indudablemente culturales y repercusión en una rentabilidad de tipo económico, urbano y turístico en su ámbito territorial de influencia. A esta utilización de la arquitectura museística se refirió M^a Ángeles Layuno al considerar al museo como:

“Pieza esencial de las políticas urbanísticas municipales, autonómicas y estatales de recuperación y revitalización de los centros históricos o municipios, frecuentemente vinculados a operaciones de conservación del patrimonio histórico. Estos museos y centros son concebidos como agentes redentores y actividades de procesos de rehabilitación integral que afectan solo al tejido físico urbano sino también a aspectos económicos y sociales”³⁶.

Por otro lado, desde la década de 1980, con el precedente del edificio del Centro Pompidou de París, la arquitectura museística de nueva planta o las intervenciones de ampliación de edificios preexistentes adquieren valores de monumentalidad escenográfica y un papel activo en la regeneración urbana a través de proyectos de las tendencias tardomodernas del deconstructivismo y el High Tech. Son ejemplos la Pirámide del Louvre, cúspide visible de la ampliación del museo proyectada por I.M Pei, o la implantación del Guggenheim de Bilbao en la década de 1990, con una operación de tal intensidad que ha llegado a considerarse un hito de referencia mundial en la planificación de revitalización urbana y en la configuración de nuevas sedes descentralizadas de un museo en ámbitos territoriales ajenos. El edificio de Frank O. Gehry cumplió con una intencionalidad de visualización y reconocimiento de la institución neoyorkina en Bilbao, al tiempo que recuperaba una zona degradada para convertirla en un potente centro del turismo cultural, económica y socialmente revitalizado gracias, en gran medida, a la contribución de

³⁶ LAYUNO ROSAS, M^a.Á., *Op. Cit.*, 2004, p. 41.

los valores museísticos y arquitectónicos que aportó al territorio vasco el Museo Guggenheim, tras su inauguración en 1997.

Unos años antes se había abierto al público el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), cuya sede arquitectónica participaba también en la regeneración urbana de una zona degradada, en este caso, el barrio del Raval de Barcelona que acogía el edificio redactado por Richard Meier en 1990 por encargo del Ayuntamiento de la ciudad, edificado con lenguaje de reinterpretación del racionalismo ya aplicado a su arquitectura museística precedente como la sede de la Fundación Getty de los Angeles. El MACBA fue inaugurado en 1995 con el objetivo de ser el elemento clave del plan director de renovación de esta zona de Barcelona³⁷. Su presencia arquitectónica simbolizó una nueva etapa de la sociedad de los años 90 y de igual modo que había sido símbolo de cambio la sede del hospital proyectado por Sert en 1935 en la ciudad de Barcelona, uno de los hitos de la arquitectura racionalista en España³⁸.



Ilustración 11. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Fotografía en web del museo)

³⁷ MEIER, Richard, *Museu D'Art Contemporani de Barcelona*, Barcelona: MACBA, Art Pub Incorporated, 2011.

³⁸ Para conocer el proyecto véase, “La gran esperanza blanca. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Richard Meier”, en A&V, *Monografías de Arquitectura y Vivienda, Nuestros Museos*, 1990, nº 26, pp. 64-69. En esta presentación de la obra de Meier se realiza una comparativa con la construcción hospitalaria de Sert de los años 30 en la ciudad de Barcelona: “El equipo de Meier ha llenado las expectativas sobre el estilo y fotogenia, produciendo un digno ejemplo de la firma: un rectángulo articulado en tres cuerpos principales y trabajado exquisitamente en la manera tardía, autorreferente y blanca del antiguo miembro de los Five. Su intrusión en el viejo cuerpo de la ciudad tiene a poca distancia un precedente singular en el Hospital Antituberculoso de Sert, enclavado aquí en 1935. Si el hospital era un emblema de la nueva sociedad moderna, también lo es el museo de los ochenta y noventa. Los rasgos formales del Antituberculoso eran programáticos, corbusieranos y funcionales, pavés y azulejo. El museo también es programático en el despliegue manierista que puede apreciarse en las espléndidas maquetas que proyecta el futuro centro. Los recorridos, una enorme *promenade architecturale*, configuran el museo con rampas, corredores, torres y cristaleras. Las fachadas se desdoblan, especialmente a mediodía, en sucesivos planos de cerramientos, servicios y elementos gratuitos que componen cien metros de escultura blanca al sol”.

Este papel preponderante del museo como motor de regeneración de la ciudad, puso de manifiesto la capacidad de la arquitectura museística el tejido urbano y social, lo que convirtió al edificio de Meier en un referente en este sentido, a pesar de haber recibido críticas a su edificio tanto estilísticas como por rotundidad en su posición en el sitio urbano precedente³⁹. Al mismo tiempo se proyectaban otros museos en espacios urbanos de periferias de grandes ciudades como el museo MAC VAL, Museo de Arte Contemporáneo de Val de Marne, a las afueras de París, proyectado en 1992 por Jacques Ripault (1953-2015) y Denise Duhart o el MUSAC, Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, inaugurado en 2005 y proyectado por el equipo formado por los arquitectos Emilio Tuñón y Luis Moreno Mansilla (1959-2012), que fue construido en un barrio de la capital leonesa en el que se configura como un nuevo templo de las artes y de la creación multidisciplinar contemporánea, abriendo con su trazado irregular una nueva plaza urbana⁴⁰.



Ilustración 12. Edificio del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC)
(Fotografía: Jordi Bernadó)

³⁹ REUBEN HOLO, Selma, *Más allá del Prado. Museos e identidad en la España democrática*, Madrid: Akal, 2002, pp. 185-186.

⁴⁰ El edificio del MUSAC recibió el Premio Mies van der Rohe de Arquitectura Contemporánea de la Unión Europea en 2007.

2.2.4 COMIENZOS DEL SIGLO XXI: EL EDIFICIO MUSEÍSTICO COMO SÍMBOLO DE VALORES DE RIQUEZA CULTURAL EN UN MUNDO GLOBALIZADO

Tal y como viene adelantándose con los ejemplos recogidos, con la llegada del año 2000 se enriqueció el panorama museístico con unas sedes arquitectónicas donde primaba la experimentación formal y la majestuosidad del edificio de arquitectura contemporánea del museo, tanto en proyectos de nueva planta como en ampliaciones anexas o descentralizaciones de la institución. El museo necesitaba en estos años adaptarse a los cambios de la institución, objetivo que pasó por modificar las condiciones de su sede arquitectónica en base a proyectos en los que se potenció la capacidad innovadora del edificio museístico que aportaba soluciones a una institución para la cual se ofrecen nuevos contenedores que cumplen con las condiciones de ser sostenibles, estar ejecutados con materiales perdurables, ofrecer una distribución espacial equilibrada y un diseño de líneas limpias, básicas y libres.

El diseño arquitectónico contemporáneo concedió al museo sedes proyectadas a partir de los valores de la arquitectura en la era de la globalización. En torno al cambio de siglo, la producción arquitectónica recibe la influencia de los fenómenos de la globalización, entre ellos el progreso acelerado de las telecomunicaciones y la inmediatez en la transmisión de la información, la cercanía entre los territorios y las personas que concede el transporte de gran velocidad, la inversión capitalista desmedida, el discurso mediático extendido o el apogeo del turismo cultural. Es en este contexto en el cual el arquitecto y escritor Kenneth Frampton, sitúa a la proyección arquitectónica contemporánea clasificándola en función seis caracterizadores referidos a la topografía, la morfología, la sostenibilidad, la materialidad, el hábitat y la forma cívica, aspectos no excluyentes entre ellos y que venían gestándose ya desde el último tercio del siglo XX. Sobre ellos, Frampton aclaraba que se producen interconexiones y que no tienen la misma intencionalidad:

“No todas estas categorías tienen el mismo estatus crítico, pues mientras que la “topografía” y la “sostenibilidad” aluden a prácticas que en cierta medida se resisten a la mercantilización del entorno, la “morfología” y la “materialidad” son tropos expresivos que o bien están influidos arbitrariamente por los procesos biomorcos de la naturaleza o bien, alternativamente, enfatizan la expresividad de la superficie; y cambios síndromes ocurren de modo no poco frecuente a expensas de una apropiada articulación de la forma arquitectónica en cuanto al espacio, la estructura o la función. Por último, el “hábitat” y la “forma cívica” aluden a dos de los géneros fundamentales y consagrados de la cultura edificatoria, en concreto el tejido residencial como modelo homeostático del asentamiento en el territorio y el edificio público como contexto esencial para la representación y la encarnación de la cultura cívica”⁴¹.

Kenneth Frampton exponía que en este contexto determinados arquitectos adquirieron una reputación a escala mundial debida “tanto a su talento iconográfico como a su capacidad organizativa y/o técnica” y situaba en este ámbito al edificio de Gehry para el Museo Guggenheim de Bilbao, que se convirtió para el crítico arquitectónico, en un emblema de la arquitectura de la globalización, y que era, además, un museo. Es preciso señalar, en el caso que nos ocupa, que el concepto del Guggenheim Bilbao se ajusta al de la descentralización museística planteada como estrategia de ampliación de la institución. A partir de él se produjo el llamado “*efecto Bilbao*” que provocó que diferentes ciudades del mundo rivalizasen entre ellas por tener un edificio proyectado por Gehry, “fruto de la aclamación mediática concedida a su sensacional Museo Guggenheim, realizado en Bilbao en 1995”.

La atracción por la obra arquitectónica contemporánea y la estrategia gubernamental dirigida a la construcción de un edificio de arquitecto de renombre provocó que durante la década posterior, y podríamos considerar que se produce desde entonces y de una manera extendida, sucediera lo que Frampton califica como un alcance de las celebridades arquitectónicas que fue ampliado inconmensurablemente. Señalaba así que “los arquitectos de firma viajaban por todo el globo con el fin de supervisar la realización de construcciones icónicas, separadas por miles de kilómetros y en contextos culturales y políticos totalmente

⁴¹ FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007, pp. 349-394 (1ª ed. Londres: Thames and Hudson, 1980)

diferentes”, para lo que pone como ejemplo la construcción desmedida en la ciudad de Pekín, donde se ejecutan edificios proyectados por arquitectos occidentales como Herzog y De Meuron, Paul Andreu o Rem Koolhaas. Podría decirse que en este contexto, el edificio museístico se convierte en una tipología idónea para el diseño de arquitectura creativa y vanguardista, al tiempo sostenible, adaptada a la topografía y dialogante con la naturaleza circundante, realizada para participar en el tejido urbano y social del territorio y cumplir con la representatividad de un edificio público a través de una forma cívica.

2.2.4.1 Museo integrado en el entorno

En la proyección museística arquitectónica existen ejemplos representativos de la producción edificatoria que participa de los valores de adaptación al paisaje, basada en el aspecto de integración en el terreno y la topografía, como son la Fundación Pilar y Joan Miró de Palma de Mallorca proyectada por Rafael Moneo entre 1987 y 1993, los museos diseñados por el arquitecto japonés Tadao Ando como el Museo de Arte Moderno de Fort Worth en Texas (2002), en diálogo no solo con su entorno circundante natural si no especialmente también con el edificio del Museo Kimbell de Louis I. Kahn que le precede y que se encuentra situado a pocos metros, o las construcciones oníricas y topográficas realizadas en la isla de Naoshima de Japón como el Museo de Arte Chichu (2004), excavado bajo la tierra de una colina a partir de muros de contención, que la hacen transitable y convierten su interior en salas de exposición de obras dialogantes con la naturaleza y la luz de tres únicos artistas, Claude Monet, Walter de María y James Turrell; siendo un ejemplo extremo de arquitectura de tendencia topográfica.



Ilustración 13. Museo de arte Chichu, Naoshima, Japón (Fotografía en El País)

La aplicación de materiales locales y tradicionales junto a la innovación tecnológica ha sido el objetivo de obras realizadas desde finales de la década de 1990 por autores como Renzo Piano en el Centro Cultural Jean Marie Tjibaou (1998), en Nueva Caledonia, de contenido museístico y cultural, realizado siguiendo las pautas de la relación de la arquitectura tradicional con el viento, la luz y la vegetación del entorno en el que se construye, o la obra de Sigueru Ban para la descentralización del Pompidou en Metz (2010), en la que confluye alta tecnología con el uso de materiales tradicionales en culturas asiáticas. La reivindicación del lenguaje arquitectónico foráneo ha sido también una tendencia que ha llegado a marcar la sede arquitectónica de museos como el proyectado por Bruno Mader para el Museo de las Landas de Gascoña (2008), en el que la madera es el material principal, o por I. M. Pei para el Museo de Arte Islámico de Qatar (2008).



Ilustración 14. Museo de Altamira
(Fotografía Ministerio de Cultura y Deporte)

La simbiosis entre la naturaleza y la arquitectura ha sido propuesta por el equipo japonés SAANA, que basaba sus composiciones en el juego de permeabilidad entre el interior y el exterior de los edificios de vidrio, como es el caso de la ampliación del Toledo Museum of Art en Ohio (2006) o la sede del Louvre en Lens (2012). En España la obra de Juan Navarro Baldeweg para el Museo Nacional Centro de Investigación de Altamira (2001) supuso una obra muy representativa de la tendencia del respeto hacia la topografía. El museo de Altamira fue proyectado entre 1994 y 2001. Kenneth Frampton lo definió como un edificio con carácter de “obra íntima y topográfica”, creada a partir de la complejidad de su programa museístico y la problemática del entorno patrimonial de la cueva de Altamira, frente a lo cual el arquitecto logra un resultado delicado y adecuado para la

funcionalidad museológica⁴². El respeto por el entorno ha sido también un recurso de los proyectos museísticos diseñados por los españoles Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano, de los que destaca, en este sentido, la sede del Museo de Medina Azahara en Córdoba (2009). En otro contexto, en la producción de Steven Holl, ha habido también una constante de vinculación con el entorno, con el que en algunos casos trata de evitar cualquier competitividad y en otros genera un diálogo de formas y volúmenes, tal y como se puede apreciar en edificios museísticos como la ampliación del Museo de Arte Nelson-Atkins de Kansas City, el Museo del Arte Contemporáneo de Herning, en Dinamarca (2009), la Ciudad del Océano de Biarritz (2011), el Museo de Arte de Nanjing, en China (2012) o la obra en construcción para la extensión del Museo de Bellas Artes de Houston (2018).



Ilustración 15. Museo de Arte Contemporáneo de Herning, Dinamarca (Fotografía en Croquizar.com)

Otros ejemplos de edificios museísticos proyectados con la intención de dialogar con el entorno se encuentran en la producción del equipo de arquitectos noruego Snøhetta, en la que destaca el edificio para el Centro Internacional de Arte Parietal de Lascaux en Montignac, finalizado en 2016.



Ilustración 16 Edificio de Lascaux IV (Fotografía en web de Snøhetta)

⁴² *Ibidem*, p. 358.

Entre las intervenciones arquitectónicas actuales en el ámbito de los museos han seguido siendo relevantes las actuaciones de reaprovechamiento del patrimonio industrial en desuso. En este caso, destaca el Museo del Acero de Monterrey, denominado Horno 3, que ha permitido conocer el interior de un horno de la industria metalúrgica, exponiendo en una superficie de 7.000 m² conceptos y objetos sobre la historia de la metalurgia industrial. El equipo redactor del proyecto fue liderado por Nicholas Grimshaw. Su apertura al público se produjo en 2007 con un elevado número de visitantes.



Ilustración 17. Museo del Acero Horno 3, Monterrey, México (Fotografía en web del museo)

2.2.4.2 Edificios de volumen morfológico, deleite en la materialidad y lenguajes propios

La producción contemporánea de edificios museísticos ha participado también de otras categorías, entre ellas la que Kenneth Frampton define con el término “morfológica”, para referirse a la arquitectura contemporánea que “aparentemente emula la estructura de la forma biológica y botánica”, para lo cual encuentra como principal ejemplo el edificio del Guggenheim de Bilbao sobre el que señala que “el hecho de que la referencia morfológica primordial tienda a ser natural más que cultural queda patente en la figura amorfa y tentacular del Museo Guggenheim de Bilbao, de Frank O. Gehry. (...) no obstante su figura orgánica, el edificio es paradójicamente ajeno a toda esa clase de organización biomórfica intersticial que potencialmente es una presencia formativa tanto en la arquitectura como en la naturaleza.” Este edificio, junto con otros del mismo autor, ponen de manifiesto un principio que consiste en conferir valor en sí mismo a la manipulación de la superficie arquitectónica propia del deconstructivismo iniciado en la década de

1980⁴³, que trasladándolo al ámbito de la arquitectura museística se aprecia en la producción de autores como Daniel Libeskind o Zaha Hadid (1950-2016), entre otros. El primero de ellos dota a sus edificios de un carácter de monumentalidad discordante con el entorno y altamente simbólico del contenido museístico como puede ser el Museo Judío de Berlín (1999); por su parte, la arquitecta angloirakí ha realizado edificios a partir de un dinamismo gráfico neosuprematista que convierte en formas escultóricas a su arquitectura, como es el caso del Centro de Arte Contemporáneo de Cincinnati (2003) en Ohio y el Museo Nacional de Arte del siglo XXI de Roma (2010). Se halla en sedes de diversos museos que se han proyectado con la intención de lograr la espectacularidad, entre ellos, por ejemplo, el Museo de las Confluencias de Lyon, proyectado por Coop Himmelb(l)au (2013).



Ilustración 18. Museo Judío de Berlín; vista aérea de los dos edificios del museo (Fotografía en web del museo)



Ilustración 19. Museo Nacional de Arte del Siglo XXI de Roma (MAXXI) (Fotografía en web del museo)

⁴³ JOHNSON, Philip; WIGLEY, Mark, *Arquitectura deconstructivista*, Barcelona: Gustavo Gili, 1988. La versión original de esta obra responde al catálogo de la exposición organizada por Philip Johnson y Mark Wigley en el MoMA de Nueva York en 1988, en la que se expuso la producción arquitectónica de siete arquitectos que compartieron un enfoque creativo formalmente similar. Se trataba de la obra de Frank Gehry, Libeskind, Rem Koolhaas, Eisenman, Zaha Hadid, Coop Himmelbau y Bernard Tschumi. En su gran mayoría han sido autores de edificios museísticos de nueva planta o ampliaciones de museos anexas.

Otro lenguaje contemporáneo es el empleado por la arquitectura de la materialidad, aquella que conceden al material valores tanto constructivos como estéticos. En el campo de la arquitectura museística destacan los arquitectos suizos Jacques Herzog y Pierre de Meuron, que emplearon este lenguaje unido al minimalismo desde la década de 1980. Su aportación a la arquitectura de museos ha dado lugar a edificios como la sede de la Tate Modern (2000) y su ampliación (2014), la sede del Museo de las Culturas de Basilea (1996) o el centro expositivo CaixaForum de Madrid (2008). Del mismo modo, la producción arquitectónica de Arata Isozaki, con ejemplos como el Art Museo de la Academia de Bellas Artes de Pekín, CAFA (2008) es un ejemplo de la majestuosidad concebida al uso de la materia.



Ilustración 20. Museo de la Academia de Bellas Artes de Pekín (CAFA Museum)
(Fotografía: Iwan Baan)

En este concepto de materialidad, pero desde una perspectiva propia, no adscrita a ninguno de los lenguajes arquitectónicos en particular, puede situarse la producción museística de Jean Nouvel, con ejemplos como la ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2005), el Museo del Quai Branly de París (2006) y el Museo del Louvre Abu Dhabi (2017).

2.3 LA PRESENTACIÓN Y LA CRÍTICA DE LA ARQUITECTURA DE MUSEOS.

2.3.1 ESTUDIOS PRECEDENTES

La arquitectura museística ha sido objeto de bibliografía museológica y bibliografía especializada de carácter monográfico⁴⁴. Entre los múltiples títulos aparecidos, pueden destacarse como precedentes de las publicaciones actuales, obras como la realizada por Roberto Aloi, titulada *Musei. architettura e tecnica* publicada en 1962 en Milán, en la que el autor efectuó un análisis de la arquitectura de museos desde el siglo XVIII y recogió ejemplos representativos de la arquitectura museística coetánea. Aloi ofreció un importante análisis de la arquitectura museística con intervenciones coetáneas a la publicación, recopilando ejemplos de museos situados en una amplia representación de países, entre ellos museos de Italia, Alemania, Suiza, EEUU, Brasil, Suecia, Japón, Francia, Suiza, Holanda, Israel, Noruega o Ghana. Su obra recoge una cantidad relevante de documentación gráfica con imágenes tanto de exterior e interior de los edificios, como de detalles de la museografía de cada museo al que hace referencia, así como gran número de planos de cada edificio. Por todo ello, la obra de Aloi puede considerarse una fuente de información de primer nivel para conocer la museografía y la arquitectura museística contemporánea fechada hasta el inicio de la década de 1960, cumpliendo con la afirmación que el autor hizo señalando que la realización de arquitectura de museos ha de considerarse como una cuestión de expresión y experiencia de nuestro tiempo.⁴⁵

Por otra parte, es una referencia la obra de Nicolas Pevsner dedicada a la historia de las tipologías arquitectónicas, que escribió en Londres en 1976 y en la que le

⁴⁴ Para obtener una aproximación a la historia de la arquitectura de los museos y a los distintos proyectos arquitectónicos realizados se han consultado, entre otras, las publicaciones que se recogen en este epígrafe.

⁴⁵ ALOI, Roberto, *Musei, architettura e tecnica*, Milán: Hoepli, 1962.

dedicó un capítulo a la tipología de museo, que comenzó realizando un recorrido sobre la trayectoria histórica de los primeros edificios para albergar colecciones hasta la fecha de publicación. Pevsner comienza por los edificios que albergaron las obras del coleccionista renacentista, con ejemplos pioneros como el Museo del Capitolio de Roma y en el pabellón del Belvedere del Vaticano; también, advierte de la aparición del término *museum* a finales del siglo XVI y las transformaciones de las sedes de colecciones para su exhibición en el entorno del mecenas, rey o propietario de las mismas; hasta llegar a las tipologías del museo moderno de lenguaje neoclásico planteado por Durand y por Boullé, en sintonía con un romanticismo idealista que se estaba gestando. Su obra recorre con importante grado de detalle gran parte de los edificios de museos construidos en el siglo XIX y principios del XX, por lo que ha sido considerada una valiosa crónica de la construcción museística ⁴⁶.

Otros autores, como Luca Basso Peressut, se han dedicado especialmente a la narración crítica sobre la arquitectura de museos. Él publicaba en Roma en 1985 la obra *I luoghi del museo*.⁴⁷ Por su parte, Antonio Piva, dirigió en 1993 la publicación *Lo spazio del museo. Proposte per l'arte contemporanea in Europa* ⁴⁸ como continuidad a los libros y artículos que escribió en la década de 1980, algunos de ellos centrados en la programación de museos. Unos años más tarde también en Italia, de nuevo Luca Baso Peressut publicaba *Musei: architetture 1990-2000*, en donde recogía una selección de edificios museísticos contemporáneos acompañada de buena documentación gráfica; esta selección estaba precedida por un recorrido histórico de la tipología museística, desde la idea y tipo de museo que él denomina museo clásico, hasta las variaciones sobre este mismo que se producen con el movimiento moderno, para finalizar con la aparición del edificio del museo contemporáneo.⁴⁹ Desde la UNESCO se fueron publicando los proyectos más

⁴⁶ PEVSNER, Nicolas, *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Barcelona: Gustavo Gili, Barcelona, 1979 y 1980 (1ª edición *A History of Building types*, Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1976).

⁴⁷ BASSO PERESSUT, Luca, *I luoghi del museo: tipo e forma fra tradizione e innovazione*, Roma: Reuniti, 1985.

⁴⁸ PIVA, Antonio. *Lo spazio del museo. Proposte per l'arte contemporanea in Europa*, Venezia: Saggio Marsilio, 1993.

⁴⁹ BASSO PERESSUT, Luca. *Musei: architetture 1990-2000*. Milano: Federico Motta, 1999.

relevantes de museo en la revista *Museum* como el número “Architecture des musées: études et réalisations récentes”, de 1964.⁵⁰, y la publicada en 1974, a la que nos referiremos detalladamente más adelante.

En Inglaterra Kenneth Hudson realizó un directorio recopilando datos de los más destacados museos de Europa en la década de 1970 y se refirió a los museos de los años siguientes definiendo el carácter que tendrían de la década de los 80.⁵¹ También en Inglaterra, Justin Henderson publicaba en 1998 *Museum architecture*⁵², recogiendo ejemplos de edificios de museos coetáneos. En España Josep María Montaner publicó en 1986 y 1990 dos monografías sobre los museos contemporáneos en los que se presentaban los proyectos arquitectónicos recientes. Sus publicaciones tuvieron relevancia internacional pues permitieron el conocimiento de los edificios museísticos que se estaban proyectando, ejecutando o de reciente finalización, lo que fue un aporte impulsivo para la renovación arquitectónica, así como también puede considerarse que fueron una fuente de acercamiento e inspiración para nuevos proyectos en España⁵³.

2.3.2 PUBLICACIONES RECIENTES

En los últimos años se han realizado varios recopilatorios y estudios críticos de las actuaciones arquitectónicas museísticas. En 2004 publicaba Paul von Naredi-Rainer su manual de diseño dedicado a los edificios de museos en el que planteaba los principios y requerimientos de la construcción museística y realizaba una selección crítica de un importante número de proyectos, clasificados según la composición formal de su planta. De este modo, Von Naredi-Rainer recogía ejemplos de edificios museísticos basados en la secuencia dirigida de salas, entre los que destacaba el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida de Rafael Moneo o

⁵⁰ AA.VV. “Museum Architecture: Projects and Recent Achievements”, en *Museum*, UNESCO, 1964, vol. XVII, nº. 3.

⁵¹ HUDSON, Kenneth, *Museums for the 1980s: A survey of world trends*, París: UNESCO, 1977.

⁵² HENDERSON, J, *Museum architecture*, Londres: Mitchell Beatley, 1998.

⁵³ MONTANER, Josep María, *Los museos de última generación*, Barcelona: Gustavo Gili, 1986. MONTANER, Josep María, *Nuevos museos. Espacios para el arte y la cultura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1990.

la Fundación Serralves de Oporto, proyectada por Álvaro Siza; agrupó otros museos por el uso de una composición a partir de una sala matriz repetida, como es el caso del edificio de la Fundación Beyeler de Basilea de Renzo Piano o el Museo de Grenoble diseñado por el Grupo 6; además, considera como otro conjunto a los proyectos realizados partir de la intencionalidad de establecer una relación con el espacio del entorno, mediante la interpenetración espacial o el aislamiento, ambos derivados de dos principios de la arquitectura moderna como fueron el concepto del espacio fluido, del que destaca el ejemplo del Louisiana Museum de Bo y Wohlert, y la prioridad dada a las estructuras a modo de pabellones, para el cual destaca el Museo Kirchner de Davos de Gigon y Guyer; por otro lado, la planta abierta es otra de las tendencias de distribución espacial que señala en su obra, con el ejemplo principal del Centro Pompidou de Piano y Rogers o la Domus de A Coruña de Isozaki y Portela; agrupó otros museos según los espacios de formas libres, como son el Museo Judío de Berlín de Daniel Libeskind o el Museo de Arte Contemporáneo de Helsinki de Steven Holl. A esta clasificación formal, su autor añade un grupo de intervenciones museísticas realizadas a partir de la reconversión y la ampliación de edificios monumentales⁵⁴. En la década de los años 2000, fue publicada la obra de interpretación del edificio del museo por su condición de valor simbólico en la estructura sociopolítica y el marco urbano, en el libro editado por Michaela Giebelhausen, *The architecture of the museum: symbolic structures, urban contexts*⁵⁵. Focalizado en la actualidad del momento, Josep María Montaner publicó en 2003 una nueva monografía sobre los edificios museísticos centrada en la adaptación del museo a las particularidades arquitectónicas de comienzos del siglo XXI⁵⁶.

Desde el enfoque histórico, la publicación de Alfonso Muñoz Cosme, *Los espacios de la mirada* de 2007, aportó un exhaustivo estudio a la presentación de la arquitectura de museos de ámbito internacional, de la que ofrece un análisis de los edificios construidos para albergar colecciones desde los precedentes del museo

⁵⁴ VON NAREDI-RAINER, Paul, *Museum Buildings. A design manual*, Basilea: Birkhäuser-Publishers for Architecture, 2004.

⁵⁵ GIEBELHAUSEN Michaela (ed.), *The architecture of the museum: symbolic structures, urban contexts*, Manchester: Manchester University Press, 2003.

⁵⁶ MONTANER, Josep María, *Museos para el siglo XXI*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

moderno, hasta el museo de la contemporaneidad. Divide su obra en cuatro partes que se corresponden a periodos históricos, siendo estos, los antecedentes del museo público y su momento de creación en la Ilustración; el museo decimonónico; el museo moderno, surgido a comienzos del siglo XX y, finalmente, una cuarta parte dedicada a la arquitectura museística desde la década de 1970. Ofrece un completo apéndice documental de textos históricos sobre arquitectura de museos y museografía en el que se recogen destacadas aportaciones de eruditos y estudiosos de este campo⁵⁷.

En 2005, Raúl Barreneche escribió sobre *Los nuevos museos*, revisando las más recientes actuaciones de arquitectura museística, entre las que puede destacarse la intervención de Norman Foster en la Great Court del British Museum realizada en el año 2000, que supone una ampliación del museo en el volumen ya existente del patio central, y la ampliación proyectada por Taniguchi para el MoMA en 2004⁵⁸. Por otra parte, Philip Jodidio, quien había comisariado en 2010 la exposición del Centro Pompidou Metz *Chefs-D'Oeuvres? Architectures de musées 1937-2014*⁵⁹ publicó el libro *Architecture Now! Museums*, a modo de presentación de la actualidad en arquitectura de museos⁶⁰. En 2010, Chris van Uffelen realizó un exhaustivo compendio de los edificios de museos construidos en América, Europa y Asia, con una elaborada documentación fotográfica y planimétrica⁶¹. Jacobo Krauel Vilaseca ofreció un recopilatorio de la tipología arquitectónica museística en su libro titulado *Nueva arquitectura, museos*, publicado en 2012⁶². Dos años más tarde, en 2014 la obra de Ronnie Self titulada *The architecture of art museums, a decade of design: 2000-2010* presentaba un recorrido crítico por algunas de las sedes museísticas renovadas o ampliadas en esa década que el autor consideraba de mayor relevancia⁶³.

⁵⁷ MUÑOZ COSME, Alfonso, *Los espacios de la mirada. Historia de la arquitectura de museos*, Gijón: Trea, 2007.

⁵⁸ BARRENECHE, Raúl, *New Museum*, London, N. York: Phaidon Press, 2005.

⁵⁹ JODIDIO, Philip (dir.), *Chefs-D'Oeuvres? Architectures de musées 1937-2014*, París: Centre Pompidou. (libro-catálogo en relación con la exposición del mismo nombre en el Centro Pompidou Metz, 2010-2011).

⁶⁰ JODIDIO, Philip, *Architecture Now! Museums*, Colonia: Taschen, 2010.

⁶¹ VAN UFFELEN, Chris, *Museos Arquitectura*, Postdam: Ullmann, 2010.

⁶² KRAUEL VILASECA, Jacobo, *Nueva arquitectura, museos*, Barcelona: Links International, 2012.

⁶³ SELF, Ronnie, *The architecture of art museums, a decade of design: 2000-2010*, Londres, Nueva York: Routledge, 2014.

Más recientemente el estudio realizado en la Universidad de Patras en Grecia por Kali Tzortzi aportó una interpretación comparativa sobre la relación entre el espacio arquitectónico y la percepción de la obra artística en la visita museística. La autora presenta en su obra la variedad de disposiciones de los espacios expositivos valorando su evolución y las particularidades significativas que se generan entre el edificio, la museografía y el discurso expositivo, así como su incidencia en el espacio urbano. Propone una diferenciación en tres fases para la arquitectura museística que denomina pretipológica, tipológica establecida en el siglo XIX y posttipológica⁶⁴.

Sobre la arquitectura museística española destacan las publicaciones de María Ángeles Layuno Rosas, *Los nuevos museos en España* publicado en 2002⁶⁵, y la detallada obra que publicó en 2004 en la que realizó un profundo análisis y contextualización de la arquitectura museística construida durante el siglo XX para ser sede de los museos de arte contemporáneo en España, elaborada a partir de su tesis doctoral (1997)⁶⁶. Por otro lado, el libro de Klaus Englert, titulado *New Museums in Spain* publicado en 2008 presenta una selección de edificios de museos construidos en España desde la década de 1990 que califica de ejemplos de extraordinaria calidad, creados bajo la influencia del edificio de Gehry para el Museo Guggenheim Bilbao por arquitectos, tanto internacionales como españoles, que modificaron el conjunto arquitectónico de muchas ciudades con la incorporación de la nueva arquitectura museística. Además de la selección de edificios de museos, incluye una entrevista realizada por Englert a Rafael Moneo cuatro meses antes de la apertura de la ampliación del Museo del Prado⁶⁷.

⁶⁴ TZORTZI, Kali, *Museum Space. Where architecture meets museology*, Londres y Nueva York: Routledge, 2016.

⁶⁵ LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, *Los nuevos museos en España*, Madrid: Edilupa, S.L., 2002.

⁶⁶ LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, *Museos de arte contemporáneo en España*, Gijón: Trea, 2004. LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, *Museos y centros de arte contemporáneo en España. La arquitectura como arte*, Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED, 1997 (dirige Prof. Delfín Rodríguez)

⁶⁷ ENGLERT, Klaus, *New Museums in Spain*, Stuttgart, Londres: Edition Axel Menges, 2010.

2.4 LA PROGRAMACIÓN DEL EDIFICIO MUSEÍSTICO

2.4.1 NECESIDAD DE PROGRAMAR EL EDIFICIO DEL MUSEO: PROPUESTAS DESDE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX.

Dado el contenido museológico de este estudio sobre las ampliaciones de los museos, se ha considerado indispensable tratar acerca de la programación de necesidades arquitectónicas del museo, como acción de carácter previo a toda ampliación o construcción de nueva planta de una sede museística. Las ampliaciones objeto de esta investigación, no habrían podido desarrollarse sin una programación de las necesidades museísticas de su arquitectura por parte de los equipos profesionales implicados.

La programación del contenedor del museo ha de ser detalladamente planificada desde el conocimiento museológico, para poder lograr los fines primordiales de la institución y servir a su desarrollo presente y futuro. Por su propia concepción, el edificio del museo es la sede de la institución museística, lugar que alberga, presenta y sirve al funcionamiento del museo como institución. Al igual que sucede con cualquier otro edificio de carácter público y también privado, es imprescindible la programación previa, antes del inicio del diseño arquitectónico e, incontestablemente, antes de dar comienzo su construcción. No obstante, sigue siendo preciso insistir sobre este requerimiento museológico que condiciona la arquitectura museística, a pesar de que hayan sido considerables los esfuerzos realizados por los impulsores de la arquitectura de museos desde principios del siglo XX. En este sentido, estimo que es representativa la frase escrita por Auguste Perret en 1929 en la que afirma que en la proyección de un museo:

“El estudio de las condiciones del programa y de la construcción alimentan la imaginación del arquitecto como las exigencias del verso inspiran al poeta”⁶⁸.

André Desvallées y François Mairesse, definieron bajo el término *architecture museal*, “el arte de concebir y adecuar o construir un espacio destinado a abrigar las funciones específicas de un museo, en particular las de exposición, conservación preventiva y activa, estudio, gestión y recepción” y en lo referente al papel del arquitecto, volvieron a manifestar la necesidad de que exista un diálogo e interdependencia entre éste y el profesional del museo que ha trazado un programa arquitectónico para la institución, situación que viene realizándose desde hace más de un siglo, pero sobre la que, insisten, se han provocado conflictos de intereses ante los diversos enfoques dados al objetivo final de la construcción museística, sean aquellos que aplica el autor del proyecto, sean los que condicionan la funcionalidad de la institución y que son solicitados por sus gestores:

“Las posturas actuales de la arquitectura museal descansan en el conflicto existente entre los intereses del arquitecto (valorado hoy por la visibilidad internacional de este tipo de construcciones) y los de quienes están vinculados con la preservación y la puesta en valor de la colección y también con la consideración del bienestar de los diferentes públicos”⁶⁹.

Para hacer referencia a esta contradicción subyacente en varias, pero no en todas las intervenciones arquitectónicas, ambos autores recuperan a la figura de Auguste Perret y sus planteamientos sobre la arquitectura museística en los cuales se refiere explícitamente a una programación previa de las intervenciones arquitectónicas de museos utilizando el siguiente símil irónico, para fomentar la comprensión general sobre el asunto: “Un navío para que pueda flotar, ¿no debe ser concebido de manera muy diferente a una locomotora? La especificidad del edificio-museo incumbe al arquitecto, quien creará el órgano inspirándose en la función” Señalan que aunque se consideran los requerimientos de los programas arquitectónicos para los museos, es patente una preponderancia de los valores

⁶⁸ PERRET, A., *Op. Cit.* 1929, p.230. Traducción mía.

⁶⁹ DESVALLES, A.; MAIRESSE, F., (dir.), *Op. Cit.*, 2010. pp.23-25.

estéticos en muchos proyectos. Esta queja ya se había producido mucho antes, a través de la reflexión constructiva que arrojó Louis Réau al escribir unas breves e intensas líneas sobre la construcción de museos en 1908, en las cuales reclamaba la colaboración entre el conservador y el arquitecto, a fin de lograr un edificio museístico adecuado para las funciones del museo, rechazando la redacción arquitectónica ajena a la problemática de la organización museística y sus fines, centrados entonces en la conservación, la preservación y la puesta en valor de las obras artísticas. De sus palabras, he destacado el siguiente párrafo por ilustrar una casuística que ha ido reproduciéndose a lo largo del tiempo y para la que se han solicitado soluciones técnicas desde, al menos, las primeras décadas del siglo XX:

“La construcción de museos es un problema de una importancia capital del que no podemos desinteresarnos. El arquitecto puede ser el auxiliar máspreciado del conservador si consiente a colaborar con él y tener en cuenta sus exigencias; en el caso contrario se arriesga a comprometer de un modo irreparable la clasificación y la puesta en valor de las obras de arte. La arquitectura de museos ejerce incluso una influencia mucho más grande que no se sospecha generalmente sobre la formación de las colecciones: pues los planos del edificio, si es bien concebido, pueden sugerir la idea de crear o de desarrollar ciertas series que habían quedado embrionarias por falta de espacio y en caso contrario es a la disposición caótica de las salas de exposición a la que hay que atribuir, aquí y allá, al menos en parte, la incoherencia de las nuevas adquisiciones. No obstante hemos tardado mucho tiempo en darnos cuenta de que el proyecto y la construcción de un museo deben responder a ciertas existencias bien definidas. Todavía hoy, cuando un arquitecto está encargado de construir un museo, es bastante raro que no sueñe inmediatamente con levantar una fachada imponente con sus columnatas y su frontón: no se preocupa más que de la construcción; en relación a las colecciones, las deja al cuidado del conservador. Durante mucho tiempo todavía veremos constructores de museos complacerse con las fachadas emblemáticas, las escaleras extravagantes y que pueden lograr que se aprueben sus planos y sus presupuestos por ayuntamientos incompetentes o megalómanos”⁷⁰.

Posteriormente se escribe sobre el edificio del museo desde una perspectiva amplia; gran parte de los textos publicados en el momento aluden a aspectos estilísticos y formales del edificio arquitectónico o a las condiciones de sus salas de exposición. Además de los escritos de Perret, uno de los defensores de esta nueva

⁷⁰ RÉAU, Louis., “L’organisation des musées I”, en *Revue de synthèse historique*, París : Ed. Librairie Léopold Cerf, 1908, nº 17, pp 146-170. Traducción mía.

arquitectura museística en la década de los años 1930 fueron Clarence Stein (1882-1975)⁷¹, arquitecto americano que colabora con la revista *Mouseion* con artículos sobre arquitectura de museos e instalaciones museográficas, Philip Youtz (1892-1972), Louis Hautecoeur y Pedro Muguruza (1893-1952)⁷², todos ellos participantes en la Conferencia Internacional de Museografía convocada por la antigua Oficina Internacional de Museos (OIM). Se debe a ellos, y especialmente a Louis Hautecoeur, el haber ofrecido y fomentado una reflexión sobre la programación arquitectónica del museo que será aplicada y adaptada a la configuración museística arquitectónica desde los años 30⁷³. Cada uno desde un punto de vista particular, elaboró criterios para la programación y marcó requerimientos para definir aspectos consustanciales al edificio museístico tanto en relación con sus usuarios, las condiciones espaciales y distribución interna, las circulaciones y equipamientos. En su informe, Louis Hautecoeur afirmó que la programación arquitectónica para museos era una cuestión de reciente interés por los arquitectos que proyectaban edificios públicos y lo relacionó con una modificación de la concepción del museo que se producía en aquel momento afirmando que “la concepción del museo ha variado a lo largo del tiempo y variará seguramente más todavía”⁷⁴.

Puede afirmarse que las distintas redefiniciones que se han producido desde sus orígenes como institución cultural pública, han venido acompañadas de cambios en la configuración de su sede arquitectónica. Estos cambios responden a la adaptación del contenedor a las demandas de sus usuarios. De este modo, Hautecoeur argumentó la necesidad de la programación arquitectónica museística

⁷¹ STEIN, Clarence, “Architecture et aménagement des musées”, en *Mouseion*, 1933, vol 21-22, nº I-II, pp.7-26.pp.

⁷² BUSTOS, Carlota. “La actividad en museos del arquitecto Pedro Muguruza en la década de 1930”, en HERRERO DELAVENAY, A, SANZ DÍAZ, C., LUZÓN NOGUÉ, J.M. (dir. y coord.), *La Conferencia de Museos de 1934, en perspectiva. Actas del Congreso internacional de museografía: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 21 a 23 de noviembre de 2016*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2018, pp. 186-194.

⁷³ HERRERO DELAVENAY, Alicia, “Programmer l’architecture des musées: Louis Hautecoeur à la Conférence internationale de Muséographie de l’Office International des Musées de 1934”, en MEEHAN, Tricia, GOURBIN Patrice (dir.), *Relire Louis Hautecoeur*, Rouen: Éditions Points de Vue, (en prensa).

⁷⁴ HAUTECOEUR, Louis. « Le programme architectural du musée. Principes généraux », en *Muséographie: Architecture et Aménagement des Musées d'Art. Conférence Internationale d'Études, Madrid 1934*, París: Société des Nations, Office International des Musées, Institut International de Coopération Intellectuelle, 1935, pp. 13-37.

partiendo de una revisión de la evolución histórica de la arquitectura de museos desde el siglo XIX para detenerse después en el presente, momento en el que plantea la necesidad ineludible de programar toda intervención arquitectónica en el museo, con la intención de dotar a los edificios que albergan estas instituciones de espacios coherentes con el servicio de la institución y su público. En relación con ello, señaló que el público destinatario había de considerarse como el factor condicionante de la distribución de la sede arquitectónica.

El público empezó desde principios del siglo XX a tener un papel determinante para una institución que pretendía exponer de modo seleccionado sus colecciones y buscaba transmitir mensajes a través de su museografía, así el público del museo se diversificó en distintos perfiles: Louis Hautecoeur señalaba que eran perfiles de usuario del museo el investigador, el estudiante, el conocedor y el visitante general, de modo que el museo había de cumplir con las expectativas de todos ellos, contar con espacios para su uso específico y desarrollar una actividad cultural. Hautecoeur definió el programa de usos funcionales de un museo y realizó una diferenciación de espacios señalando los condicionantes de los mismos y los rasgos de cada uno de ellos; planteó las particularidades de los emplazamientos del museo, la orientación para su acceso al mismo, las circulaciones y la seguridad. Consideró al público como principal factor condicionante de la distribución espacial y funcional del edificio del museo, eje por el cual se diferencian las áreas internas y las públicas. Seguidamente otros autores como Laurence Vail Coleman insistieron en esta necesidad en la década de 1950.

2.4.2 RECORDATORIOS SOBRE LA PROGRAMACIÓN DEL EDIFICIO DEL MUSEO DESDE LA DÉCADA DE 1970

La actualización de los criterios anteriores se fue realizando fundamentalmente a partir de la década de 1970, con el consiguiente distanciamiento temporal. La aparición de estudios como el del arquitecto Manfred Lehmbruck (1913-1992) publicado por la UNESCO en 1974, manifestaba de nuevo la misma problemática al señalar que, a pesar de que considere *la relación entre los museos y la arquitectura un asunto extremadamente complejo*, y considerando que una de las características del museo en aquel momento era la pluralidad en la función museística y el carácter dinámico de la institución, el edificio ha de responder a esta funcionalidad del museo compartiendo a través de la colaboración entre los equipos técnicos, los requerimientos y conocimientos de ambas disciplinas, museología y arquitectura, para lograr construcciones óptimas. Puede considerarse esta obra elevadamente completa en sus enfoques y sin precedentes en cuanto a detalles técnicos y propuestas explicativas y gráficas⁷⁵.

Tal y como lo habían solicitado sus predecesores, Lehmbruck insistió en la colaboración y planificación desde el momento inicial de toma de decisiones políticas y técnicas para la realización de un museo o un edificio museístico. En esa fase inicial, señalaba, es preciso que las partes implicadas que participan en la programación, que tendrán distintos puntos de vista sobre la problemática de la nueva edificación museística, estén coordinadas. Entre estos participantes, sitúa por un lado a la Administración, en la cual su equipo coordinará y programará la intervención, con conocimientos museológicos y de gestión museística, y por otro lado el arquitecto redactor y su equipo, que proyectará en consecuencia la construcción. Además, Lehmbruck planteaba el beneficio positivo que puede conllevar la implicación de la ciudadanía a través de la consulta al público usuario

⁷⁵LEHMBRUCK, Manfred, "Museum architecture", en *Museum*, UNESCO, 1974, vol XXVI, nº3-4, pp. 129-267.

del museo que permitirá fijar los objetivos con mayor rapidez en la fase de planificación previa. Añadía que el programa resultante de esta colaboración debe detallar las especificaciones técnicas y fórmulas demandadas para el edificio del museo de un modo claro y que permita un campo adecuado para la creatividad del arquitecto, quien pondrá en términos visuales y espaciales lo que el programa plantea.

En su publicación, Lehmbruck realizó un análisis detallado de los estudios previos y los condicionantes de una programación arquitectónica museística. Se refirió al estudio y elección del emplazamiento del museo, diferenciando la ubicación del museo en zona urbana, zona rural o de sitio, para los cuales establece los factores de análisis económico, administrativo, poblacional y los apoyos de corte cultural, educativo y científico que han de valorarse en su conjunto, antes de la toma de decisión sobre la creación o construcción de un museo. Además, trató sobre los aspectos sociológicos a considerar en el análisis de la población local y el potencial usuario del edificio, que condicionarán la expresión arquitectónica del edificio y los espacios. Se refiere a cada ámbito del museo y realiza un estudio de percepción de cada espacio. Por otra parte, propuso factores fisiológicos que afectan al visitante y que han de ponerse en relación con los factores de conservación de las colecciones, para que se establezca un cierto margen de tolerancia entre ellos, a fin de ofrecer tanto a colecciones como a público un contexto de confortabilidad en cuanto a parámetros ambientales, estimulación visual, relajación y solución para visitas con necesidades especiales y en otro orden de términos, estudió los factores psicológicos ligados al uso del espacio del museo, los recorridos, los movimientos entre las salas, la ubicación de los objetos en el espacio y la relación espacio-temporal en el edificio museístico.

Hizo referencia a los requerimientos de los objetos que determinan un conjunto de especificaciones de conservación, instalación, mantenimiento de condiciones ambientales, iluminación y ventilación, a ello añadió los requerimientos de cada una de las áreas internas y la relación de aproximación al museo y a su entorno así como su acceso al edificio. En cuanto a la construcción del edificio, Lehmbruck

señaló los condicionantes imprescindibles de flexibilidad y extensibilidad y finalizó su publicación con los factores estéticos y simbólicos ligados al edificio museístico.

Esta publicación de la UNESCO fue completada con apéndices específicos, entre los cuales merece especial atención el redactado por George Henri Rivièrè en mayo de 1974, titulado “Programando y planificando la construcción de un museo”⁷⁶, en el cual, el museólogo francés manifestaba la necesidad ineludible de programar la arquitectura de museos desde los criterios técnicos de la disciplina museística, pues es, desde ella, como se ha de valorar la naturaleza adaptada a cada museo, en cada caso concreto; de este modo afirmaba con rotundidad que “los museos no son instituciones que puedan ser reproducidas en un número indefinido de copias desde un modelo específico”. Ante esta particularidad implícita de cada museo, Rivièrè establecía tres condicionantes, que han de situarse en el análisis previo al programa arquitectónico en el ámbito del diagnóstico de la institución. El primero al que se refiere Rivièrè es a “la importancia relativa dada a los tres grandes propósitos del museo: el estudio, la documentación, conservación, y educación y cultura”, es decir, a las funciones prioritarias del museo y su preponderancia en cada caso; en el segundo se refirió a la naturaleza de la disciplina o disciplinas del museo (sea artística, científica, de la naturaleza y del espacio, tecnológica) y a las formas de presentación, “sea monodisciplinar, multidisciplinar o interdisciplinar”; en tercer lugar, describió las características arquitectónicas del museo, diferenciando por un lado los museos que se albergarían en un edificio de nueva planta o mediante la adaptación arquitectónica de un edificio previo, sea o no histórico, y con espacio alrededor o sin él; por otro lado mencionó el museo al aire libre en el que pueden existir edificios, y por último se refirió al parque natural.

Ante este panorama previo, Rivièrè señalaba que es común a todos ellos el proceso por el cual inician su programación y planificación; a modo de ejemplo, planteaba los pasos a seguir en la programación de un museo de nueva planta, que partiría desde la propuesta de creación del museo por parte de una entidad con capacidad

⁷⁶ RIVIÈRÈ, Georges Herni. “Programming and planning the construction of a museum”, *Museum*, UNESCO, 1974, vol XXVI, nº 3-4, p. 268

de actuación, sea un gobierno o asociaciones, por la que se plantea la creación de un museo dedicado a una cuestión específica. En una primera fase, insistió que habrían de contar con el asesoramiento de un museólogo para establecer el programa y asignar fondos económicos para llevar a cabo el proyecto; después comenzaría luego un proceso de diálogo entre el cliente y el museólogo, a fin de obtener toda la información previa a la redacción del programa, siendo fundamental establecer la especificidad del museo, su estructura organizativa, una evaluación de áreas, espacios y funciones de la futura institución o nueva sede. Para llevar a cabo esta labor, señala que habrá de crearse un equipo técnico especializado para detallar cada aspecto técnico y aprobar conjuntamente con el cliente la propuesta programática. Rivière señala que finalmente este programa habrá de ser el punto de partida de un concurso nacional o internacional para seleccionar al arquitecto, o bien proceder a la contratación directa.

Darí­a comienzo después la planificación por el arquitecto, que estudiará aspectos definitorios del proyecto como las características físicas y de accesibilidad del espacio escogido, la estimación de presupuesto y el tiempo para la ejecución. Esta planificación será asumida por el cliente, previa consulta con el museólogo. En una segunda fase en la que trabajan conjuntamente arquitecto y museólogos, se detallan más aspectos técnicos, fases y costes, para llegar finalmente al proyecto ejecutivo, los acuerdos de financiación y el cronograma de construcción. Una vez aprobado, se inicia la obra bajo responsabilidad del constructor y arquitecto, estando el cliente informado constantemente de su desarrollo tanto a través de estos, como por los museólogos, periodo en el que podrán producirse ligeros cambios sobre el plan, tanto por iniciativa museológica como del contratista, que tendrán que aprobarse por el cliente.

Desde los años 70 tanto la programación, como la imagen externa del contenedor museístico, se han venido modificando en la trayectoria de los museos, logrando que las intervenciones más recientes hayan podido beneficiarse de la multiplicidad funcional museística y de la exigencia del público usuario de la institución.

En la década de 1980 se vuelve a escribir sobre la programación arquitectónica del museo en obras como la de Antonio Piva, titulada *La Construcción del Museo contemporáneo*, en donde hizo referencia a la modificación de la disciplina museográfica y la arquitectura museística en relación con los cambios en el museo de los años 80, que considera una institución activa, dinámica y viva, productora de conocimiento y actividad cultural, para cuya sede reclama una mayor planificación y trabajo en común entre museólogo y museógrafo, complementándose para la consecución de la instalación del museo⁷⁷. La Generalitat de Catalunya había publicado una breve *Guía para la concepción arquitectónica de los museos* en 1985⁷⁸ y el Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental celebró un ciclo de conferencias en 1989 sobre la relación entre el arquitecto y la tipología del edificio museístico⁷⁹.

2.4.3 ACTUALIDAD: DEL OLVIDO A LA INSISTENCIA EN LA PROGRAMACIÓN DE NECESIDADES ARQUITECTÓNICAS DEL MUSEO

A pesar del detallado análisis de las fases de diagnóstico, programación y estudios técnicos presentada por Lehmbruck a través de la publicación de la UNESCO en 1974, y del apéndice redactado por Rivière en la misma fecha, en el que se clarifican los actores implicados, las acciones y las fases de la programación museística de la obra arquitectónica, posteriormente dio comienzo lo que podría calificarse como una fase de olvido que ha llegado en ocasiones hasta la actualidad, bien a pesar de que son varias las acciones programáticas que se producen, y que requirieren, no obstante, enfatizar en el presente sobre la insistencia en la programación museística previa al diseño del edificio.

De este modo a finales de la década de 1990 se celebraría un coloquio dedicado a la arquitectura y el museo en el Musée Royal de Mariemont en Bélgica (15-16 de

⁷⁷ PIVA, Antonio, *La costruzione del museo contemporáneo. Gli spazi della memoria e del lavoro*, Milán: Jaca Book, 1991 (1ª ed. 1982).

⁷⁸ AAVV, *Guia per la concepció arquitectónica dels museus*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1985.

⁷⁹ AAVV, *El arquitecto y el museo*, Sevilla: Diputación Provincial de Cádiz y Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, 1990.

enero de 1998)⁸⁰ y en el contexto español a través de Carlos Baztán se presentaron detalladamente las intervenciones de renovación de los museos españoles, enfatizando sobre los requerimientos de organización espacial y funcional como método para la planificación arquitectónica del museo⁸¹; por otra parte, los trabajos de Juan Carlos Rico sobre el espacio expositivo y los recursos museográficos ofrecieron un marcado carácter práctico sobre la programación espacial y de equipamiento museístico⁸². En 1990 Carlos Baztán, como arquitecto asesor del Instituto de Restauración y Conservación de Bienes Culturales del Ministerio de Cultura, ofrecía unos “consejos” para la orientación de la actividad de renovación museística implorando la reflexión previa, la concentración de esfuerzos, la precisión y el diseño, la definición de los equipos implicados, la adecuación de los espacios y requerimientos y la elección del carácter arquitectónico en relación con la institución y su edificio considerando su contexto espaciotemporal. Estimo sus palabras de alta relevancia, hasta el término de poder afirmar que estos consejos pueden aplicarse a la actuación arquitectónica museística desarrollada desde entonces y tienen vigencia en la actualidad:

“Si en los últimos años han nacido esperanzas para una renovación- antes sin horizontes- de nuestros museos, el nuevo, extenso, diverso, contradictorio y efervescente panorama parece sugerirnos consejos para reorientar nuestra actividad: 1. La conveniencia de una mayor y más profunda reflexión previa a la apertura de nuevas iniciativas, en la consciencia del tipo y dimensiones de las dificultades que encierran los procesos de creación y renovación de los museos. 2. La concentración de los esfuerzos en la reconducción y culminación de lo comenzado, y en una dotación de las instituciones que posibilite una equilibrada actividad futura. 3. La lucha contra la improvisación, educándonos en la previsión y en el cuidadoso diseño de los procesos. 4. La necesidad de una definición ajustada del papel de cada agente que debe intervenir en la generación y renovación de los museos, y del correcto ensamblaje de las colaboraciones profesionales de los diversos campos que confluyen. 5. La atención al tamaño adecuado y a la evolución de los programas de espacios y requerimientos, con el pensamiento puesto en el futuro. 6. La meditada elección del carácter arquitectónico en relación con las colecciones, proyectando desde nuestro lugar, cultura y tiempo, y con nuestra técnica,

⁸⁰ FOULON, Pierre Jean (dir.), *Architecture et musée*, Tournai : La Renaissance du Livre, 2001.

⁸¹ BAZTÁN LACASA, Carlos, *Museos españoles: la renovación arquitectónica*, Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1997.

⁸² RICO, Juan Carlos, (coord.), *Los conocimientos técnicos: museos, arquitectura y arte*, Madrid: Sílex, 1999.

conscientes de la densa tradición sobre la que construimos, pero desprendidos de la nostalgia”⁸³.

Centrarse en el programa de necesidades y la justificación previa del proyecto era ya una obligación para hacer frente a la situación que algunos arquitectos y profesionales de la cultura calificaron como caótica, en la que parecían proyectarse edificios museísticos y de otros usos culturales por el mero prestigio de su autor en relación con otras obras, confiando en que aportaría la suficiente creatividad de un envoltorio para el museo y sin conceder requisitos previos para su diseño, que facilitarían la funcionalidad del mismo, asumiéndose la tarea ingente de iniciar proyectos sin condicionantes y experiencias previas valoradas como referentes, lo cual fue realizado muchas veces con éxito por el esfuerzo del proyecto arquitectónico, pero que no justificaba la falta de principios previos museológicos. Podemos suponer que quedaban olvidadas por tanto las actuaciones realizadas en el periodo de entreguerras y las recomendaciones de programación de necesidades arquitectónicas del museo planteadas en los años 70 como recordatorios. De este modo, Miguel Ángel Balldelou en 1994 escribía en la *Revista Arquitectura* del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid señalando que reinaba una confusión en las actuaciones arquitectónicas de museos que eran cada vez más frecuentes al ser impulsadas desde la estrategia política cultural, sobre todo en el caso de los museos de arte contemporáneo (para los cuales se construía de nueva planta pero también se creaban ampliaciones), aludía además a que estos nuevos edificios venían acompañadas de literatura que no contribuía a aclarar ideas sobre los mismos y que en la gran parte de los casos eran encargados al arquitecto que actuaba como mediador entre el titular y el usuario, sin existir unos requerimientos técnicos preestablecidos y comunicados al diseñador que haría monumental su proyecto:

“Si algún efecto general producen en el espectador consciente los nuevos museos, ése es la perplejidad. Como muchos otros tipos de edificios, los museos han perdido su imagen y entretanto no hay acuerdo social sobre cómo pueden hacerse significativos. Este papel resulta sin embargo

⁸³ BAZTÁN, Carlos, “Museos a media luz. Noticias desde el año noventa”, en *AV Monografías de Arquitectura y Vivienda*, 1990, nº 26, pp.8-17.

irrenunciable desde el mismo inicio de la operación, esencialmente *representativa* de la proyección de un museo. Y pesa como losa subconsciente sobre el proyectista y su cliente. La *necesidad* de hacer monumental un encargo, al margen de su verdadera monumentalidad interna, impide toda naturalidad en la producción del objeto y, consecuentemente, en su uso”⁸⁴.

En su escrito, reclama el equilibrio entre la forma, la función y la proyección arquitectónica, que pretende crear edificios acordes con la categoría de la colección y la institución a la que albergan. Como aspecto destacable en este recorrido por la programación arquitectónica de los museos y sus diferentes enfoques, presencias y ausencias, se recogen estas palabras de Baldellou expresadas sobre la obra arquitectónica contemporánea a propósito de los museos:

“Resulta cuando menos sorprendente la insistencia con que últimamente se sustituye la solución general (tipológica) por la particular (modélica). El olvido de las estructuras latentes en las propuestas pretéritas, camino por el que podría avanzarse en la búsqueda de la mejora, supone de hecho, al querer inventar todo en cada ocasión, abandonar la indagación tipológica e histórica en pro de una supuesta investigación de lo accesorio. La importancia que adquiere lo adjetivo convierte en superfluos muchos intentos particulares, interesantes en sí mismos. Antes de juzgar la validez de un edificio, especialmente concebido como respuesta a unos fines establecidos de modo preciso, conviene reparar hasta qué punto responde a lo que se plantea. O mejor aún, qué cuestiones plantea. Ni la importancia del contenido ni la publicidad con que se nos ofrecen las soluciones adoptadas ni la trayectoria anterior de sus autores deben sustituir, como prejuicios, nuestra valoración o nuestra simple experiencia”.

Posteriormente, entrado el siglo XX, van siendo más las publicaciones recientes sobre los edificios de museos en las que se han expuesto los requerimientos arquitectónicos de los edificios museísticos con grado de detalle, como la que escribe en 2004 Paul von Naredi-Rainer. En este caso, el autor antepuso dos aspectos fundamentales como condicionantes a la proyección arquitectónica, el primero de ellos, se centró en la consideración del museo como una institución, para la cual ha de servir el edificio como sede funcional. Paul von Naredi-Rainer calificó al diseño de edificios museísticos como un encargo particularmente

⁸⁴ BALDELLOU, Miguel Angel, “Proyectar un museo”, en *Revista Arquitectura*, 1994, n° 298, pp. 10-12.

atractivo y deseable que debe adaptarse a la identidad de cada museo, por lo que no existen reglas aplicables para la arquitectura museística pero sí han de considerarse una serie de requerimientos funcionales, a los que se refiere por el uso cultural y de conservación del patrimonio que tiene el edificio; de ellos, detalla en cuando a los equipamientos de seguridad, climatización e iluminación. El segundo condicionante es tener un conocimiento previo del desarrollo de la tipología arquitectónica museística a lo largo de las diferentes etapas históricas.

En el mismo sentido, en España, M^a Ángeles Layuno se ha referido a la proyección arquitectónica museística como una codiciada práctica: un “encargo privilegiado”, porque en él se concede un campo libre para la creatividad y la cualidad experimental inherente a la arquitectura, pero en el que se han de fundir con estos factores creativos los condicionantes de la funcionalidad de la institución museística, cumpliéndose un programa de necesidades, al tiempo que “deben cumplirse otras funciones de tipo simbólico e ideológico, como monumento público e institucional.” En este sentido, la autora hizo hincapié en la complejidad de la relación entre la forma y la función en el edificio museístico al señalar lo siguiente:

“La polémica entre funcionalidad *versus* artísticidad de la arquitectura del museo, se halla en el origen de la elaboración tipológica y formal del museo en los siglos XVIII-XIX, y se enraíza en factores de la cultura arquitectónica del momento, cuya continuidad en el contexto actual parece evidente, como es la necesidad de monumentalizar la trama urbana con símbolos de prestigio para la ciudad o la creación de un nuevo contexto semántico para las piezas”⁸⁵.

M^a Ángeles Layuno apuntaba que a consecuencia de la *metamorfosis programática* del museo, se produce una alteración espacial y arquitectónica: “Nuevas formas se asocian a nuevas realidades museológicas. Funciones y espacios, como salas de exposiciones temporales, centros de investigación y documentación, biblioteca, auditorio, salas de audiovisuales y cine; departamentos pedagógicos; servicios

⁸⁵ LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, “Arquitectura de museos: del diseño arquitectónico a la experiencia museográfica”, en CAGEAO SANTACRUZ, Víctor (dir.), *El Programa arquitectónico. El museo visto desde dentro*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2010.

comerciales- tiendas, librerías, cafeterías, restaurantes-; espacios técnicos del museo- almacenaje, restauración, laboratorios, administración-; todos forman parte habitual del proyecto”⁸⁶. Estos espacios funcionales se han ido incorporando a los edificios museísticos provocando la renovación de su arquitectura o la ampliación a partir de anexos que reclamaban para sus edificios antiguos mediante la proyección de volúmenes contemporáneos dotados de nuevos lenguajes arquitectónicos.

En relación con ello, Víctor Cageao en la publicación técnica que dirigió, *El Programa arquitectónico. El museo visto desde dentro*, resultado de un curso de formación en gestión museística del edificio, escribía un artículo explícitamente titulado “Arquitectura y museos, una realidad compleja”⁸⁷, en el que se refería a esta situación programática, entendiendo la necesidad de formación de equipos entre profesionales de la arquitectura y la museología, para conseguir proyectos ejecutables óptimos, con la intención de que en la colaboración entre las distintas formaciones específicas surjan diversidad de planteamientos que se interrelacionen en la concepción del edificio museístico. Este equipo demostraría ser, a pesar de las diferencias, un factor para el enriquecimiento del diseño del edificio. La relevancia de la programación previa radica en que en ella se esbozan y definen los requerimientos del edificio del museo en relación con los objetivos institucionales y su funcionalidad. Aspectos como la accesibilidad, la orientación espacial y la distribución clara de los espacios públicos y privados son fundamentales. Se hallan de este modo, tanto los condicionantes técnicos como los aspectos identitarios de la institución. En relación con la capacidad significativa del contenedor de la institución, apuntaba Cageao que la arquitectura llega a ser símbolo del museo, como un distintivo de la institución icónico de su planteamiento conceptual, dando lugar, en ocasiones, a la imagen corporativa del mismo, que utiliza su edificio como elemento compositivo principal.

⁸⁶ LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles, “La arquitectura de museos en España”, en *Op.Cit.* 2004, p. 34-43.

⁸⁷ CAGEAO SANTACRUZ, Víctor, “Arquitectura y museos, una realidad compleja”, en CAGEAO SANTACRUZ (dir.) *El Programa arquitectónico. El museo visto desde dentro*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2010. pp. 34-47.

Recientemente el presidente del Comité Internacional de Arquitectura y Técnicas museográficas del ICOM, ICAMT, Jean Hilgersom, ofreció unas reflexiones sobre la planificación museística y la programación arquitectónica, en ocasión de la celebración del Congreso Internacional de museografía, *La Conferencia de Museos de 1934, en perspectiva* (2016), hito histórico que señaló como una reunión de museografía importante para el panorama museístico: *uno de los ingredientes para la formación del ICOM*. Sobre el valor concedido a la planificación previa, señaló que era de condición esencial y básica, pues sin ella, no existiría la funcionalidad del contenedor museístico. Según sus palabras de conclusión el *museo necesita tener una clara visión de futuro* que obtendrá aplicando prácticas que regularicen su desarrollo, mediante la aplicación de estrategias de gestión y cuya meta será un *museo equilibrado*. No obstante, atendiendo a las necesidades de colecciones, público y edificio, el museo logrará un equilibrio que será siempre diferente en cada caso, según cada museo en particular⁸⁸, de ahí la obligación de conocer la institución museológicamente.

⁸⁸ HILGERSOM, Jean, “Madrid 1934-2016”, HERRERO DELAVENAY, A, SANZ DÍAZ, C., LUZÓN NOGUÉ, J.M. (dir. y coord.), en *La Conferencia de Museos de 1934, en perspectiva. Actas del Congreso internacional de museografía: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 21 a 23 de noviembre de 2016*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2018, pp. 207-223.

2.4.3.1 PLANIFICACIÓN DE LAS ÁREAS FUNCIONALES Y ESPACIOS DEL MUSEO

En el año 2005 el Ministerio de Cultura de España publicaba la obra *Criterios para la elaboración de un plan museológico*, a modo de manual para la orientación en la planificación de los museos⁸⁹ En sus páginas se ofrecen pormenorizadas pautas de planificación museística organizada a partir de la estructura plan-programa-proyecto, cuya finalidad resultante es la redacción del Plan Museológico de cada institución, compuesto de programas específicos, entre los cuales se hallan el programa institucional, el arquitectónico, el programa de colecciones, el de difusión y comunicación y los programas de recursos económicos, recursos humanos, seguridad, etc.; todos ellos vinculados entre sí. Si bien se trata de plantear la obligatoriedad de la planificación permanente de cada museo, es ineludible su redacción en la fase previa a una actuación de remodelación, construcción de nueva planta o ampliación de una sede arquitectónica museística.

En otros contextos y con anterioridad se había publicado bibliografía sobre la materia a la que se hizo referencia desde la publicación española, como fueron los métodos propuestos por el Ministerio de Cultura y Comunicación de Francia, las indicaciones de Kevin Moore de la década de 1990⁹⁰ y las publicaciones de Dexter Lord y Barry Lord ⁹¹ que acercaron el método anglosajón de gestión museística a todos los gestores de museos interesados en el desarrollo de la institución.

A partir de estos estudios actuales y sus precedentes históricos, se puede señalar que los aspectos relevantes de la configuración y conceptualización del edificio museístico responden a la factores intrínsecos a la propia arquitectura, pues son formulaciones de su relación con la institución cultural museo y sin embargo otros

⁸⁹ AA.VV. *Criterios para la elaboración de un plan museológico*, Madrid: Ministerio de Cultura, 2005.

⁹⁰ MOORE, Kevin, *Museum management: how can museum survive into the new millenium?*, Londres: Routledge, 1994.

MOORE Kevin. *La gestión del museo*. Gijón: Trea, 1996.

MOORE, Kevin, *Management in museums. New research in museum studies*, vol 7. Londres: Athlone, 1998.

⁹¹ LORD Dexter; LORD Barry, *The manual of museum management*. Londres: The Stationary Office, 1997, 1999. (En España: LORD Dexter; LORD Barry. *Manual de Gestión de Museos*, Madrid: Arial, 2010)

forman parte de la significación del edificio del museo en un contexto externo, sea este el ámbito de la política cultural, urbanística o social del territorio en el que se inserta. Es fundamental elaborar una excelente programación de necesidades arquitectónicas museísticas, que estará condicionada por la propia configuración de la tipología arquitectónica del museo, desde el punto de vista que considera que este edificio cumple fines museísticos públicos de conservación, exposición, documentación, investigación y difusión del patrimonio cultural.

Considerando estos aspectos es preceptivo que la organización espacial del edificio de un museo sea analizada y organizada según la programación funcional y de usos específicos de la institución sobre la que se desarrollará cada proyecto de modo individual y creativo. Para ello se diferencian áreas espaciales de uso público o interno, en las que se acogen o no bienes culturales, mediante la estructura de cuatro áreas principales: área pública sin colecciones, área pública con colecciones, área interna sin colecciones y área interna con colecciones. Todas ellas tienen adscritos espacios para atender a su funcionalidad y requerimientos a consecuencia de la aplicación de pautas de zonificación y definición de áreas funcionales, partiendo de la diferencia de su uso como ámbitos públicos o internos y contenedores o no de bienes culturales, por las que se establecen requerimientos de circulaciones, seguridad, climatización, conservación preventiva y confort específicos. Toda esta programación ha de estar en consonancia con la planificación museística de la institución, para la que se redacta el Plan Museológico de cada museo. Este documento de conceptualización institucional y estrategia se compone de dos secciones básicas que son el diagnóstico de la institución y la programación de cada uno de sus campos de acción.

Con carácter general, en la programación del edificio del museo se establecerán los diferentes perfiles de usuarios y sus movimientos y circulaciones en su futura sede, considerando los usuarios públicos, al visitante de la exposición, el investigador de las colecciones, el público de las salas de actividad cultural y de ocio, etc. y el usuario gestor y técnico el personal facultativo, de administración y de mantenimiento del museo y los proveedores de los servicios del museo. A ello se añaden de modo específico, los condicionantes de las propias colecciones, que se

considera un usuario igualmente. Las colecciones han impuesto sus requisitos sobre la arquitectura museística, derivados fundamentalmente de las características o tipologías de la colección, por aspectos condicionantes como los requisitos de visualización en el espacio expositivo, los derivados de sus dimensiones tamaño, peso o volumen particulares, por su conformación material, al considerarse su vulnerabilidad ante las variaciones de los parámetros ambientales de temperatura, humedad relativa, iluminación, ventilación, etc. así como sus requerimientos de seguridad ante los riesgos de incendio, robo, vandalismo, inundación y catástrofes o emergencias.

Los factores condicionantes para la ampliación derivados de la funcionalidad han sido de diferente índole, sin embargo, el crecimiento de las colecciones fue más frecuente entre las causas de las primeras actuaciones de ampliación, a medida que incorporaban piezas a la colección fundacional y demandaban una mayor superficie para su sede original. Con carácter general, las ampliaciones dotan de mayor superficie a todas las áreas funcionales del edificio del museo

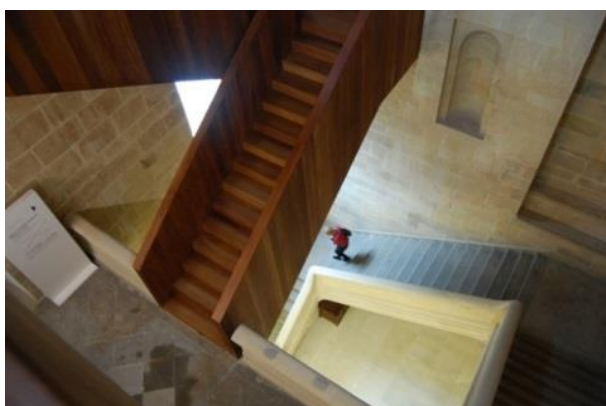


Ilustración 21. Museo San Telmo, San Sebastian: escalera de uso público. (Fotografía: Alicia Herrero)

Desde el punto de vista del uso público del edificio como centro cultural museístico, las ampliaciones tratan de cubrir las necesidades espaciales y de servicio público de todos sus usuarios potenciales. En la zona pública sin bienes culturales se crean o mejoran las áreas de acogida, consignas, puntos de atención al visitante, espacios para grupos, zonas de confort y aseo, auditorios, salas de conferencias, talleres, biblioteca, librería, tienda, etc. de los que se consideran los usos, horarios de actividad y público destinatario, para su ubicación en el edificio, consiguiendo que la circulación y orientación del usuario sea clara, sencilla y sin barreras arquitectónicas.

Del mismo modo, se dotan de mayores espacios a las circulaciones, mejorando en accesibilidad y orientación para facilitar la visita pública y el tránsito en las zonas internas. Es imprescindible que el edificio contemple todas las medidas para garantizar la seguridad de sus usuarios, asegurando las medidas de evacuación, prevención de riesgos y a resistencia estructural como edificio de uso público. El criterio de la accesibilidad y la sostenibilidad se aplican a las intervenciones museísticas arquitectónicas en tanto edificios de uso público. La accesibilidad para sin barreras tiende a garantizarse en todo el edificio.

En cada una de las áreas funcionales del edificio museístico se pueden distribuir los siguientes tipos de espacios que consigno en las siguientes tablas, inspiradas por los métodos ofrecidos por la citada publicación del Ministerio de 2005 y por la programación arquitectónica analizada:

ZONA PÚBLICA

ÁREA PÚBLICA SIN BIENES CULTURALES
Recepción y acogida
Espacio de atención al visitante
Cafetería- restaurante
Consigna- guardarropa
Servicios de confort e higiene
Espacios de descanso
Salón de actos o auditorio
Salas de conferencias
Salas de proyección
Talleres didácticos
Biblioteca

ÁREA PÚBLICA CON BIENES CULTURALES
Salas de exposición permanente
Salas de exposición temporal
Sala de atención a investigadores
Reservas visitables
Patios y jardines con bienes culturales

ZONA INTERNA

ÁREA INTERNA SIN BIENES CULTURALES
Dirección y subdirección
Recepción interna
Departamentos del área técnica de conservadores
Oficina de administración
Salas de reuniones
Sala de documentación de colecciones
Almacenes de material
Aseos internos
Vestuarios y sala de descanso
Office de personal
Consola de seguridad
Zona de mantenimiento y limpieza
Talleres
Cuartos de instalaciones
Almacenes de productos

ÁREA INTERNA CON BIENES CULTURALES
Zona de recepción de colecciones
Muelle de carga y descarga
Sala de embalaje, desembalaje y registro
Almacén de embalajes
Almacén de tránsito
Sala de cuarentena
Despachos del departamento de conservación-restauración
Taller de restauración
Laboratorio
Almacén de productos
Cámaras de fumigación, barnizado, etc.
Almacenes de bienes culturales (salas de reserva)
Archivos
Plató de fotografía

3 CAPÍTULO TERCERO: LAS AMPLIACIONES DE MUSEOS: ESTUDIO DE MOTIVACIONES Y PROPUESTA DE SECUENCIA HISTÓRICA.

3.1 MOTIVACIONES O FACTORES CONDICIONANTES PARA LA AMPLIACIÓN DEL EDIFICIO MUSEÍSTICO

3.1.1 PERMITIR EL CRECIMIENTO: COLECCIÓN, FUNCIÓN E IDENTIDAD INSTITUCIONAL

El factor de crecimiento del museo se ha considerado constantemente en la arquitectura museística como un condicionante implícito a la formación de las colecciones y del perfeccionamiento en el servicio al público.

La condición de ampliación puede ser considerada una cuestión implícita a la arquitectura del museo. Le Corbusier planteaba en la década de 1920 el conocido proyecto de su Museo de Crecimiento Ilimitado, según el cual el edificio del museo se proyecta con la intención de poder incrementar su superficie a través de una extensión progresiva de su arquitectura, tratando de dar solución a una falta de espacio generalizada en los edificios de los museos desde comienzos del siglo XX. Por su parte, Louis Hautecoeur, receptor de esta propuesta ideal de Le Corbusier, proponía acciones prácticas para la construcción de museos que permitieran construir anexos a la sede original de los nuevos edificios de museos y escribía en 1934 que “un museo es un organismo que crece” por lo que es imprescindible proyectar su edificación con la perspectiva de crecimiento, planificando su

extensión en el solar en el que se levanta la sede museística. Años más tarde, Mario Federico Roggero trató sobre los museos y las galerías en 1961 diferenciando su carácter estático o dinámico según las condiciones de crecimiento de la colección original y sus espacios en consecuencia, que habrían de ser extensibles y el museo actuar como un organismo flexible⁹². Para autores como Javier Zubiaur el continente del museo ha de tener un valor de no permanencia:

“Debe ser flexible, abierto a posteriores modificaciones o ampliaciones, es decir, una arquitectura no acabada, gradual y transitoria, ya que transitorios son, dada la dinámica que debe conceder el museo, sus funciones, su creciente público, sus exposiciones y ciclos culturales”⁹³.

En función de ello, Zubiaur afirma que “la construcción de edificios de museos debe tener en cuenta la evolución futura del museo, en previsión de ampliaciones y remodelaciones”, considerando la flexibilidad y la extensibilidad de sus espacios en razón de un crecimiento que el autor valora en cinco aspectos: *El crecimiento natural* que asocia al acrecentamiento de la colección al recibir legados y donaciones; *el crecimiento intelectual*, relacionado con la presentación de las colecciones y las diversas actividades culturales del museo; *el crecimiento técnico*, derivado de los requerimientos de las funciones técnicas realizadas en el museo fundamentalmente en su área interna, en la que se hayan almacenes, talleres, laboratorios de restauración, etc.; *el crecimiento social*, derivado del incremento de la función social de la institución museística por la que acoge a la pluralidad de usuarios y recibe mayores afluencias de público; y por último el *crecimiento cultural*: que implica la dotación de espacios para el desarrollo de programas culturales

Como condición general en todas las ampliaciones, el incremento de superficie museística persigue resolver las carencias espaciales de los museos, para incorporar, de este modo, unos nuevos usos o mejorar los espacios preexistentes para permitir la óptima funcionalidad del museo. No obstante, en cada caso particular y contexto sociocultural, se han producido factores condicionantes

⁹² ROGGERO, Mario Federico, *Musei e gallerie*, Turín: UTET, 1961, citado en MUÑOZ COSME, A., *Op. Cit.* 2007, pp. 375-376.

⁹³ ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier, *Curso de museología*, Gijón: Trea, 2004.

previos para la elección de la tipología de ampliación o extensión de la sede museística, con la premisa constante de adaptar al museo a las medidas para el perfeccionamiento de la institución, fundamentalmente dirigidas a incrementar la capacidad de conservación y custodia de las colecciones adscritas, ofrecer espacios expositivos de calidad y potenciar el servicio al usuario en todos sus perfiles. Contar con mayor superficie y mejores infraestructuras se ha logrado, en la mayoría de las ocasiones, tras largos periodos de programación museística y arquitectónica, mediante la planificación de una estrategia cultural y la provisión de financiación destinada a esta finalidad.

En las ampliaciones es imprescindible mantener una coherencia con la actividad propia del museo, respetando la función primera del edificio museístico por la que se concibe como espacio de conservación y exposición de los bienes culturales. Desde el punto de vista del criterio de la funcionalidad, las intervenciones de ampliación de los museos han considerado la reorganización espacial del museo, basada en obtener una racionalización y coherencia en los usos funcionales, contemplando las relaciones entre los espacios y las circulaciones generadas por los diferentes tipos de usuarios. La programación arquitectónica es fundamental para la consecución del objetivo de la ampliación museística que ocupa a este estudio. tal y como se ha referido con anterioridad, para programar las necesidades de la ampliación del museo se han de considerar todos los programas del plan museológico y detallar el uso del edificio.

Recientemente, la publicación de Walter Crimm, Martha Morris y L. Carole Wharton, *Planning successful museum building projects* hacía constar que la gran mayoría de actuaciones arquitectónicas de museos son renovaciones o extensiones, para todas ellas pone de manifiesto la necesidad de planificación museística previa de carácter institucional y el seguimiento exhaustivo de cada proyecto arquitectónico, de instalaciones y museográfico. Los mismos autores plantearon específicamente que la extensión de los museos era un componente estratégico del éxito del museo actual y señalaron los que eran a su juicio los aspectos que conducen a plantear una ampliación del museo, siendo estos, la misión del museo, la obsolescencia de las instalaciones, el impacto económico, la

experiencia del visitante y la competitividad en el tiempo de ocio, los donantes o mecenas principales y las colecciones.

En todos estos aspectos se plantean motivaciones directas o indirectas para la realización de una extensión del edificio del museo. Se puede señalar que en relación con la primera de ellas, se considera que los cambios en la misión del museo han impulsado que una gran parte de ellos se hayan enfrentado a procesos de renovación de su misión institucional acompañando esta estrategia con una acción en paralelo en su sede arquitectónica, sea la ampliación o la extensión a nuevas sedes, con la intención tanto de dotar de nuevos espacios para servir a esta nueva etapa, como de manifestar una visibilidad evidente del cambio institucional del museo⁹⁴. El deterioro de las instalaciones de más de veinte años provoca que estas tengan que ser renovadas, lo que lleva en algunos casos a demandar zonificaciones específicas para usos e instalaciones museográficas, provocando una demanda de mayor superficie.

3.1.2 CAUSAR IMPACTO CULTURAL Y DESARROLLO SOCIOECONÓMICO EN EL TERRITORIO

Se ha planteado que el impacto económico de los museos en el territorio les convierte en catalizadores de valores culturales, creativos e innovadores de la comunidad en la que se insertan, de modo que las actuaciones de expansión del museo son fruto de las inversiones realizadas para contar con instituciones socioculturales que cumplan con las expectativas de su comunidad y reviertan en ella con un impacto económico posterior.

Con respecto a la competitividad en el marco del ocio cultural, los museos han optado por renovar sus instalaciones técnicas y ampliar sus espacios para la acogida del público en su diversidad de usuarios de la institución. Algunas de estas

⁹⁴ CRIMM, Walter; MORRIS, Martha; WHARTON, Carole, *Planning successful museum building projects*, Plymouth: Altamira Press, 2009.

intervenciones han sido inicialmente impulsadas por los órganos titulares del museo, su dirección y patronatos o bien motivados por la inversión de carácter extraordinario que se plantea mediante donación económica o mecenazgo al desarrollo de la institución. Por supuesto, las colecciones han de considerarse uno de los principales motivos para la ampliación del museo, su crecimiento y las demandas de espacios de exposición, almacenamiento, conservación y tratamiento, son causantes de las intervenciones arquitectónicas en gran parte de los casos.

Tal y como se ha puesto de manifiesto, las motivaciones para realizar intervenciones en las sedes de los museos han sido de diferentes condiciones, desde aspectos funcionales hasta valores formales y los múltiples significados vinculados a una intervención de ampliación. Rafael Moneo manifestó en el transcurso de su actuación para la ampliación del Museo del Prado cuál era su concepto de ampliación museística; el arquitecto señaló que ésta derivaba de las modificaciones producidas en los museos desde la década de 1980 al concebirse a modo de un centro de estudios, pero también de espacios para dar acogida al público procedente del turismo, con una actividad expositiva que fue demandando ámbitos específicos para la acogida de los bienes culturales y para la atención a un usuario diverso; en este contexto, se han requerido para los museos unas infraestructuras renovadas y adaptadas a las nuevas expectativas⁹⁵; lo que ha provocado en gran parte de los casos que desde entonces, en el marco de la posmodernidad se desarrollaran procesos de ampliación, descentralización y externalización de estas instituciones.

3.1.3 ACTUALIZAR Y REDEFINIR LA IMAGEN INSTITUCIONAL DEL MUSEO

Al ampliarse el edificio, éste adquiere una nueva concepción formal en su conjunto arquitectónico, en la que se produce un encuentro entre la arquitectura preexistente y la nueva, con diferentes grados de interacción. A medida que ha

⁹⁵ MONEO, Rafael, “Ampliación del Museo del Prado”, en *La arquitectura de los museos. Jornadas de arquitectura contemporánea*, Alicante: Museo de la Universidad de Alicante, 2001.

sido necesaria la extensión de la arquitectura original, la proyección de ampliaciones se ha realizado con la intención de enfatizar los valores institucionales de los museos preexistentes, bajo otras connotaciones adaptadas a nuevas situaciones socioculturales, al tiempo que el museo adquiriría necesidades por nuevas expectativas. M^a Ángeles Layuno expresó que la mayoría de las veces la motivación de las ampliaciones museísticas radicaba en la necesidad de dotar al museo de los servicios públicos, de investigación y de colecciones que los museos requieren, así como por ofrecer una “imagen renovada” del museo⁹⁶.

Los nuevos factores formales son relevantes en la valoración de una intervención de ampliación de un museo, por un lado la unión de los volúmenes arquitectónicos produce un nuevo edificio actualizado y que adquiere una nueva identidad, en la cual el valor formal de la nueva arquitectura que se añade al edificio original aporta un lenguaje contemporáneo que refleja nuevas etapas de la institución. Por otro lado, los nuevos elementos constructivos y materiales le confieren un ámbito renovado para su trayectoria presente, respondiendo en gran medida a los criterios de la institución que desarrollará su nueva etapa en nuevas infraestructuras. Más recientemente, en la demanda de la arquitectura museística ha sido cada vez más solicitado su carácter sustentable o ecológicamente sostenible, mediante diseño y materiales que mostrasen una práctica de respeto por el medio ambiente, en los propios procesos edificatorios y en la fabricación y la elección de materiales. Estos lenguajes formales se aplican a los proyectos de ampliación de los museos y reflejan con ello la adaptación de la institución a las nuevas etapas, pues son fruto de intervenciones del presente. Tanto los aspectos funcionales como los formales están ligados a un condicionante más, el referido al contenido simbólico de la ampliación del museo, que tiene múltiples connotaciones y aspectos derivados.

La planificación de una ampliación de museo se realiza normalmente a iniciativa de los gestores y titulares del museo, su personal técnico y científico demanda mejores condiciones para el edificio que alberga la institución y programan para

⁹⁶ LAYUNO ROSAS, M^a Á., *Op.Cit.*, 2004, pp. 34-43.

ello las necesidades funcionales a partir de las cuales los arquitectos redactan el proyecto arquitectónico, confiriendo una nueva identidad visual y espacial al edificio proyectado, sin embargo en el ámbito de los significados asociados a la ampliación se generan valores externos a la propia planificación de la intervención que proceden tanto del ámbito del público, de los medios de comunicación, como desde el de poderes políticos. Desde todos ellos se transmiten nuevos valores a la actuación de ampliación del museo: valores de carácter social, de desarrollo económico y turístico, de identidad local y de preponderancia cultural, etc. en lo que se ven reflejados en los beneficios de la ampliación del museo de referencia, según se trate de unos discursos o de otros en cada uno de los distintos ámbitos de transmisión de las condiciones de la ampliación proyectada. De este modo, se puede considerar que los museos han mejorado las infraestructuras funcionales y han actualizado su arquitectura, manteniéndose como una de las tipologías de mayor adaptación a las tendencias arquitectónicas de cada momento, lo que en algunas ocasiones ha dado lugar a críticas a su impacto en el contexto urbano, fundamentalmente por su grado de presencia en la ciudad o el entorno, sin que se hayan producido observaciones relevantes a la propia configuración del edificio desde el punto de vista de su uso museístico.



Ilustración 22 Museo del Prado, acceso Puerta Jerónimos (Fotografía Alicia Hererro)

3.2 SECUENCIA HISTÓRICA DEL FENÓMENO DE EXTENSIÓN DE LOS MUSEOS

Tal y como se ha expuesto en los aspectos introductorios, la transformación de la sede arquitectónica del museo ha venido acompañada, en cada una de sus etapas de unas necesidades de funcionamiento de la institución y de motivaciones y connotaciones de simbolismo cultural, formal y urbanístico. Las ampliaciones de museos y las descentralizaciones, como acción derivada de las anteriores, son fruto de este contexto de las diferentes redefiniciones de la institución museística a lo largo de su historia, y especialmente desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad.

Como método para realizar un análisis museológico contextual y temporal se propone una trayectoria cronológica del proceso de extensión de los museos estructurada a través de una secuencia histórica en la cual se agrupan las ampliaciones de los museos, en seis grandes bloques temporales o seis etapas, definidas de este modo por compartir un contexto similar en cuanto al marco cultural en el cual se desarrollan y por responder a los discursos museológicos generados en cada momento y la aplicación de similares soluciones funcionales y museográficas.

Para su conocimiento se formula la presentación de cada etapa en la que se trazan sus particularidades, que se acompaña junto con una relación de ejemplos de referencia que permiten obtener una visión amplia de la situación en cada momento histórico, sin la finalidad de ofrecer una recopilación absoluta, sino una muestra seleccionada del panorama museístico internacional. Este criterio de elección de los ejemplos recogidos se centra en las condiciones de las ampliaciones arquitectónicas y en su idoneidad para aportar identificaciones de la problemática propia de cada institución museística. De ellos se reflejan en este estudio datos de sus sedes originales y colecciones como motivación inicial para la programación de

la extensión, sus necesidades de servicio a los usuarios y otros aspectos definitorios de la política cultural e institucional aplicada y concretamente del proyecto arquitectónico ejecutado, que se data por la fecha de inauguración del edificio construido o por el periodos de ejecución de proyectos de ampliación, cuando se suceden varias acciones en una misma etapa o son actuaciones dilatadas.

ETAPAS	PARTICULARIDADES	MARGEN TEMPORAL
PRIMERA	<i>Precedentes históricos de las ampliaciones</i>	s.XIX - Principios s. XX
SEGUNDA	<i>Ampliaciones de museos en entreguerras</i>	1919-1939
TERCERA	<i>Paralización, reconstrucción y recuperación de las ampliaciones</i>	1939-1959
CUARTA	<i>Replanteamiento de las ampliaciones</i>	1960- 1980
QUINTA	<i>Grandes ampliaciones y primeras externalizaciones</i>	1981-1996
SEXTA	<i>La ampliación como tendencia internacional</i>	1997- 2017

Tabla 1 Propuesta de secuencia de etapas de ampliaciones de museos planteada en esta tesis.

3.2.1 ASPECTOS DEFINITORIOS DE LA PRIMERA ETAPA

La primera etapa se refiere a los precedentes históricos de las ampliaciones de los edificios museísticos. Su margen temporal se enmarca entre las primeras creaciones de museos públicos, en el siglo XIX hasta principios del siglo XX, coincidiendo con la finalización de la Primera Guerra Mundial.

Muchos de los museos creados en el siglo XVIII y el XIX fueron ampliados poco tiempo después de su apertura bajo unas estrategias de extensión fomentadas por los patronatos y gestores de estos, que veían cómo crecía rápidamente la colección

inicial. Los primeros museos públicos se instalaron generalmente en edificios preexistentes que se caracterizaban por ser de condiciones monumentales y por haber tenido que ser sometidos a intervenciones de adaptación para un cambio de uso. Su funcionalidad principal era la expositiva, careciendo muchos de ellos de espacios internos para la conservación de los bienes custodiados, dado que era prioritaria la exhibición de las colecciones públicas, que primaba por encima de cualquier otra función museística. En la mayoría de los casos, se trataba de antiguas residencias palaciegas o señoriales en las que se contaba con espacios suficientes para albergar las colecciones fundacionales de los museos. En menor medida fueron edificios de nueva planta, sin embargo, en ambas situaciones, sea tanto en edificios adaptados como en edificios concebidos para ser museo, poco tiempo después de su instalación se producen carencias espaciales a consecuencia de un incremento rápido de las colecciones, en gran parte de los museos a lo largo del siglo XIX y principios del XX, fruto de un incipiente coleccionismo impulsado por los gobiernos, que demandará nuevos espacios arquitectónicos, acordes con los valores identitarios ligados a la formulación de políticas de incremento de colecciones y a su intencionalidad de exhibición pública.

Este incremento elevado de piezas originales y reproducciones que se albergaron en los museos recientemente creados, provocó un acrecentamiento progresivo de las colecciones, por lo que se constata que la inmediatez en el crecimiento de la colección original fue el factor condicionante para que se realizaran ampliaciones de los edificios de los museos en sus primeras etapas como institución. Se añadieron a la exhibición las funciones de almacenamiento, estudio y divulgación, que debían contemplarse en el uso del edificio, por lo que dan comienzo entonces planes de ampliación de las sedes museísticas, fundamentalmente con construcciones anexas al edificio monumental y, en menor medida, proyecciones de inmuebles de nueva planta. Es por ello que las primeras ampliaciones museísticas se producen en edificios monumentales que habían tenido usos residenciales anteriores y por otra parte, se realizan cambios de sede a unos inmuebles de mayor envergadura. Como ejemplos, destaca la primera sede del British Museum en la Montagu House y sus ampliaciones que fueron finalmente sustituidas el proyecto de edificación de una nueva sede sobre su mismo solar; la

sede original del Museo Arqueológico Nacional de Madrid en el Casino de la Reina, que también fue ampliado y el museo posteriormente trasladado a la sede planificada desde antes de su creación en el Paseo de Recoletos; las primeras construcciones para la National Gallery de Londres, que pasó de ocupar arquitectura residencial a contar con un gran edificio en antiguos terrenos de la Corona de Inglaterra.



Ilustración 23. Casino de la Reina: primera sede del Museo Arqueológico Nacional. Estampa (Fotografía en web del museo)

3.2.2 ASPECTOS DEFINITORIOS DE LA SEGUNDA ETAPA

La segunda etapa responde cronológicamente al periodo de entreguerras comprendido entre los años 1919 y 1939, momento en el que se produce un desarrollo técnico de las profesiones vinculadas al museo y una consecuente necesidad de espacios específicos para las labores públicas e internas de la institución. Durante las décadas de 1920 y 1930 comienzan a plantearse nuevos usos para el edificio del museo y se efectúa una reflexión sobre los requerimientos arquitectónicos y museográficos, entre los ejemplos destaca la propuesta de reorganización del Museo del Louvre formulada por su director Henri Verne o los planteamientos utópicos del Museo de Crecimiento Ilimitado defendido por Le Corbusier.

Las actuaciones realizadas logran dotar a la sede del museo de unas condiciones de contenedor eficaz para el servicio museístico y que, en gran parte de las ocasiones, provocan procesos de reorganización y de ampliación del edificio. Se solicitan

extensiones reclamando una mayor superficie para realizar las acciones que se pretenden para la función museística, tanto internas como públicas, permitiendo albergar más piezas museísticas en almacenes diversificados y de mayores dimensiones; se pretende la incorporación de espacios para el tratamiento de las colecciones como laboratorios y talleres de restauración; se requieren espacios para la difusión pública como los auditorios, salas de conferencias; ámbitos para el estudio como las bibliotecas, las salas para la consulta de piezas, etc. y , en lo que respecta a los espacios de contemplación de las colecciones, se solicitan unas salas de exposición de mayores dimensiones, como las nuevas salas para el Toledo Museum of Art en Ohio o las salas de la Portrait Gallery, las ampliaciones de la Tate Gallery en Londres o el caso de espacios específicos, adaptados a las condiciones de las piezas bajo propuestas museográficas individualizadas, como lo fue la Duveen Gallery del Museo Británico de Londres que albergaría las esculturas del Partenón.

Por otro lado, desde el objetivo de incremento de nuevos espacios funcionales, se situarían los cambios de sede de varios museos que tendrán un nuevo edificio en esta etapa, trasladándose al compás de las demandas de mayor superficie y espacios acordes con la función museística. Entre ellos, es ejemplo de referencia el Museo de Arte Moderno de Nueva York en su sede de Estilo Internacional inaugurada en 1939; otros ejemplos de diferente escala responden también a esta situación, como el cambio de sede del Boijmans Museum de Rotterdam o el traslado del Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

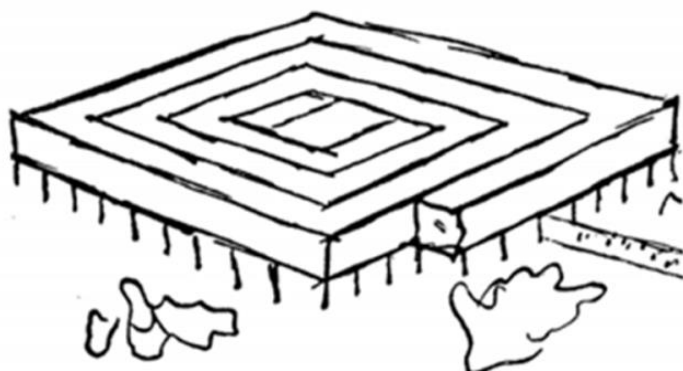


Ilustración 24. Propuesta de Museo de Crecimiento Ilimitado, Le Corbusier, dibujo. (Fotografía de Foundation Le Corbusier)

3.2.3 ASPECTOS DEFINITORIOS DE LA TERCERA ETAPA

La tercera etapa se enmarca en las décadas de 1940 y 1950 y está caracterizada por la disminución brusca de las actuaciones museísticas, fundamentalmente en Europa, provocada a consecuencia de la repercusión de la Segunda Guerra Mundial tanto en el ámbito económico como en el sociocultural. En el contexto europeo se produce un primer momento de paralización de la actividad en gran parte de los museos de los países contrincantes, le sigue después un periodo de lenta recuperación de la acción museística en el que se producen intervenciones arquitectónicas en el marco de la reconstrucción de la posguerra, momento en el cual se efectúan mejoras museográficas bajo los conocimientos adquiridos en entreguerras.

En lo que respecta al proceso de ampliación de los museos, este se produce generalmente inducido por una necesidad de rehabilitar o de trasladar a nuevas sedes a los museos que ocupaban edificios dañados por la contienda que encuentran así nuevas sedes actualizadas y de mayores dimensiones. Destacan los ejemplos de la reconstrucción de la Dulwich Gallery y la construcción de la nueva sede del Museo de Le Havre.

Por el contrario, en Estados Unidos entre 1950 y 1960 se produce un impulso en la gestión museística que provoca importantes cambios en los museos, de tal envergadura que fue calificado bajo el término *Museum Revolution* en fechas inmediatamente posteriores. Se trata de una etapa de esplendor museístico en la que se producen grandes intervenciones de construcción en las que el edificio cobra una nueva identidad escenográfica, ejemplificada por el Guggenheim de Nueva York que se construye como nueva sede ante la necesidad de espacio permanente y de mayores dimensiones para un museo de arte contemporáneo. Además, se producen relevantes ampliaciones de edificios preexistentes como es el caso del Museo de Arte Moderno de Nueva York o el Cullinan Hall del Museo de Bellas Artes de Houston



Ilustración 25. Museo de Bellas Artes de Houston: Cullinan Hall (Fotografía en web del museo)

3.2.4 ASPECTOS DEFINITORIOS DE LA CUARTA ETAPA

La cuarta etapa se sitúa entre 1960 y 1980 coincidiendo con el momento de crítica internacional a la institución museística y la recuperación paulatina de esta, una vez que ha sido transformada para servir a las demandas reclamadas por la sociedad que resurge de la posguerra y que tendrán como eje conductor a las propuestas de mayo de 1968.

Como medida de resurgimiento del museo ante la crítica social, el movimiento de la Nueva Museología provocó una reacción en el museo que se ve reflejada en el impulso a instituciones de arte contemporáneo y de antropología, desde el planteamiento de un museo que representa una cercanía con la creación contemporánea y el entorno del público; pero además su influencia repercute en la construcción de nuevas sedes museísticas, con espacios diversificados y una estética formal distinta. Se incorporan y consolidan los espacios para servicios públicos y se perfeccionan los ámbitos para la conservación y estudio de los bienes culturales. Destaca la construcción del Centro Pompidou que surge del proceso de reconceptualización del Museo de Arte Moderno de París, como resultado de la aceptación de las demandas socioculturales sobre el funcionamiento de la institución museística y de su concepción pública, lo que queda manifestado en la configuración interior y en la estética formal de su edificio, cuya influencia va a ser

proyectada desde entonces en la arquitectura museística y en gran medida en intervenciones de ampliación de museos existentes.

Esta puede considerarse una etapa de replanteamiento de las actuaciones de ampliación de los museos en la que la actuación de ampliación adquiere una condición de acción de revitalización de una institución museística como medio para poder superar la crisis en la que se halla en el ámbito internacional. Las ampliaciones de esta epata inician con el ejemplo de la National Gallery de Washington y tienen como referencia para su lenguaje formal a la nueva configuración museística ofrecida por el Centro Pompidou de París. En la década de 1970 se producen numerosas renovaciones de las sedes museísticas y extensiones por adaptación a nuevas demandas, tanto del tipo de ampliación anexa, reordenación espacial, construcción de nuevas sedes asociadas a la sede original o traslados de servicios museísticos a otros espacios. Son frecuentes las ampliaciones mediante la adición de elementos arquitectónicos contemporáneos a edificios antiguos como el caso de la extensión del Museo de Arte de Cleveland. Por esta unión de lenguajes se produce una confrontación entre articulaciones espaciales de distintas épocas que conforman un conjunto arquitectónico que ha marcado gran parte de las actuaciones de extensión de los museos a partir de entonces.



Ilustración 26. National Gallery of Art, Washington (Fotografía en la web del museo)

3.2.5 ASPECTOS DEFINITORIOS DE LA QUINTA ETAPA

Se propone como *quinta etapa* el tiempo que transcurre entre el año 1981 y 1996 que inicia con el comienzo del proyecto del Grand Louvre, pues que se considerará un referente para la planificación museística en un momento en el que la ampliación se concibe como una acción integradora de actuaciones de adaptación del museo a las demandas socioculturales, en respuesta a una nueva ritualidad social ante la institución museística.

En esta etapa se desarrollan proyectos de crecimiento de la institución que se materializan en grandes ampliaciones de museos de referencia, consolidando la concepción de la extensión como un símbolo de la recuperación del museo, representada a través del emblema de la Pirámide del Louvre. Las ampliaciones de los museos van a adquirir desde entonces un papel en la política cultural y urbana, por sus condiciones de institución cultural identitaria socialmente demandada y por ser uno de los recursos del turismo cultural. Aparece un público que acude en masa al museo. Ambos aspectos provocan nuevas exigencias a las infraestructuras y funciones del museo, para las que se reclaman servicios culturales y una oferta cultural de calidad, así como un factor subyacente de incentivo para el crecimiento económico.

Se producen en esta etapa ampliaciones destacadas como la Sainsbury Wing de la National Gallery de Londres, inicia el proceso de descentralización de la Tate Gallery, la política expansiva de la Fundación Guggenheim y otros museos de referencia como el MoMA siguen ampliando su superficie. En España se sitúa en esta etapa la sede de nueva planta construida para el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, fruto de las necesidades de ampliación de su sede precedente.

La falta de espacio en el centro de las ciudades producirá que se externalicen de determinadas secciones funcionales del museo, que se trasladan a edificios museísticos dependientes, para permitir la ocupación de mayor espacio expositivo

y de atención al público, en la sede principal, por lo que la externalización ha de considerarse una actuación derivada de la necesidad de ampliar la superficie de la sede museística. El caso del Museo de Artes y Oficios de París es pionero en esta tendencia, abriendo sus reservas externas en 1995.



Ilustración 27. Museo del Louvre: construcción de la pirámide (Fotografía en la web del museo)

3.2.6 ASPECTOS DEFINITORIOS DE LA SEXTA ETAPA

Desde 1997 puede considerarse la fecha de comienzo de una *sexta etapa*, que transcurre hasta la actualidad, a principios del siglo XXI y que se caracteriza por manifestar una intensificación y generalización de la tendencia a la ampliación del museo. De cara a la celebración del milenio, se proyectan desde finales del siglo XX ampliaciones que adquieren la condición de práctica sistematizada. En gran parte de las ocasiones se justifican en sí mismas como un medio para la obtención de mayor superficie para acoger a un público creciente, pues muchas de las actuaciones se han ejecutado bajo demandas de mayor espacio para el desarrollo de la actividad museística, tanto de carácter interno como público, con preponderancia de los espacios de ocio cultural en el edificio museístico, pero también se conciben como un elemento potenciador de la visibilidad de la institución en su ámbito territorial y urbano, así como de la intencionalidad política de sus autoridades gubernamentales titulares.

En esta etapa se genera una tipología de intervención arquitectónica destinada a la extensión del edificio museístico en la que se concede un mayor campo a la

experimentación formal en la proyección arquitectónica. De este modo, son actuaciones de alta carga simbólica como las intervenciones de ampliación del Museo Nelson Atkins en Kansas, el Museo del Museo de Historia Militar de Dresde, el Museo Ordrupgaard de Copenhague, el Museo de la Acrópolis de Atenas, la Galería Nacional de Arte de Ontario, o en el caso español, las ampliaciones del Museo Nacional del Prado y del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

En estos momentos se reproducen múltiples alternativas de ampliación, desde las convencionales intervenciones de extensión por engrandecimiento de la sede original con una construcción anexa, a las externalizaciones funcionales en múltiples edificios y las descentralizaciones a sedes interdependientes, por las cuales el ámbito de la ampliación museística se incrementa considerablemente. Son ejemplos de esta última tendencia la descentralización del Louvre, el Centro Pompidou y el Museo del Hermitage que, siguiendo distintas fórmulas, extienden sus infraestructuras para trasladar su identidad y sus colecciones a ámbitos distanciados, ampliando aún más el concepto museístico actual.



Ilustración 28. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Patio Nouvel (Fotografía Alicia Herrero)

4 CAPÍTULO CUATRO: PRIMERA ETAPA. PRECEDENTES HISTÓRICOS. SIGLO XIX- PRINCIPIOS DE SIGLO XX.

4.1 ANALISIS DE LAS PARTICULARIDADES DE LA PRIMERA ETAPA

La primera etapa de la secuencia histórica de las extensiones de los museos muestra, a partir de los ejemplos recopilados, el papel que han cumplido las ampliaciones en el periodo de la formación de las colecciones fundacionales en el contexto de los primeros museos públicos.

Desde finales del siglo XVIII fueron surgiendo factores inherentes a la propia concepción del museo, que determinaron la posterior necesidad de modificar las primeras sedes arquitectónicas, con la finalidad de dotar a la institución museística de mayor superficie para albergar sus colecciones y además poder servir de espacio a la visita pública. A lo largo de esta etapa, fueron desarrolladas diversas actuaciones arquitectónicas para la mejora de la situación particular de cada uno de los museos con carencias de superficie. Ello se produjo en un contexto en el que el museo se manifestaba como una institución cultural pública, representativa de particularidades culturales identitarias que demandaba contar con un espacio arquitectónico adecuado a su misión y objetivos. Las actuaciones de incremento de espacio permitieron la construcción de anexos a la sede original y produjeron traslados hacia nuevas sedes, tanto mediante la adaptación a usos museísticos de edificios de mayores dimensiones, como a través de la construcción de nueva planta. Los requerimientos de conservación, exposición y recorrido del visitante, derivaron en la demanda de espacio para gran parte de los museos públicos en sus inicios como institución, en este sentido, fueron abundantes los casos de traslado de los museos recién creados a edificios de mayor superficie, en un proceso que en este estudio se considera participante de los procedimientos de ampliación de la sede del museo.

4.1.1 Albergar una colección en crecimiento

Los ejemplos analizados ponen de manifiesto que la causa principal de las primeras ampliaciones de los museos públicos fue, generalmente, la inmediatez en el crecimiento de las colecciones originales. Fundamentalmente fue el factor del coleccionismo público el que provocó un crecimiento muy acusado de los bienes custodiados en los museos a lo largo del siglo XIX; por otro lado, la intención de mejora del servicio al visitante recién aparecido, planteó los primeros requerimientos de la adaptación de los edificios a las necesidades del público. Esta situación, derivada de la concepción del museo como espacio para la custodia de bienes culturales para su exposición a los ciudadanos, fue patente en la gestión de gran parte de los primeros museos públicos en las etapas iniciales, en las que sus responsables manifestaron la necesidad de afrontar cambios en la sede arquitectónica ya desde los inicios de su formación como institución, considerando que los detonantes de esta necesidad eran propios de la condición de un museo que precisaba completar sus infraestructuras, de modo que se planificaron intervenciones tempranamente, provocadas por el incremento de sus colecciones y por los requerimientos demandados para las instalaciones de uso para el visitante.

Existen antecedentes de crecimiento del edificio en paralelo al de la colección, de épocas anteriores al museo público en edificios que albergaban colecciones para su exhibición. El ejemplo de los Museos Vaticanos presenta esta problemática de la extensión, al necesitar ampliar su arquitectura original para las colecciones pontificias, a medida que se crean los sucesivos museos papales. El primer museo Vaticano se funda en 1771 bajo el papado de Clemente XIV, al que sucede Pío VI (1769-1799), es el denominado museo Pio-Clementino; se realiza con la intención de albergar la colección de obras renacentistas y grecolatinas de la colección papal, originadas desde Julio II a Clemente XIV, en un edificio construido ex profeso, que necesitará acoger después la colección de Pío IV y ampliar sus espacios. Tuvo el precedente de los museos creados para organizar determinadas secciones de la colección de los pontífices como los anteriores Museos Sacro y Museo Profano, así como el Gabinete de Medallas, creados todos ellos por Benedicto XIV a mediados del siglo XVIII y contó previamente con la labor profesional y erudita llevada a

cabo por Winckelmann, que había sido nombrado en 1756 conservador de antigüedades romanas y de la biblioteca del Vaticano. Le siguieron después fundaciones papales como el encargo de Pío VII a Antonio Canova para organizar el Museo Chiaramonti en 1800, que será la primera sección de la futura Pinacoteca Vaticana creada en 1932 por Pío XI; o el Museo Georgiano Etrusco de 1837, el Museo Georgiano Egipcio de 1839 y el Georgiano Profano de 1844, creaciones de Gregorio XIV. Todas estas iniciativas papales de exhibición, organización y catalogación de obras, se realizaron con intervenciones museísticas que requieren ampliación de infraestructuras expositivas y de conservación de las colecciones⁹⁷.

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, el crecimiento de las colecciones había provocado falta de superficie en muchos museos y necesidades de reordenación de las instalaciones, de modo que fue frecuente que las instituciones museísticas tuvieran que adaptarse para asumir el crecimiento del número de piezas de la colección. Louis Réau manifestaba en su escrito sobre la organización de los museos en 1908 la necesidad ineludible de presentar soluciones para abordar el acrecentamiento de las colecciones que saturaban los museos en aquel momento, sometidos a tres tipologías fundamentales, los museos de pintura y escultura, los museos de artes decorativas o de artes aplicadas y los museos de historia, que todos ellos se veían condicionados a constreñir sus posibilidades de desarrollo, ante lo que el autor propone que se aborde la diversificación de los museos hacia la especialización de sus colecciones mediante la reordenación y a través de la diversificación en la futura creación de museos que enumeraba con los ejemplos de “los museos de retratos, museos del traje, museos de arte musulmán, de arte japonés, etc” Reclamaba esta especialización de modo urgente, tanto de los museos como de las bibliotecas que presentaban colecciones, cuando se producían situaciones de duplicidad de contenidos en diferentes museos, con el fin de “evitar desperdicios de esfuerzos y recursos”⁹⁸.

⁹⁷ El caso de la Pinacoteca Vaticana conformada en 1932 con una nueva sede museística y originada tras la vuelta de las colecciones sustraídas por el Imperio Napoleónico y su acrecentamiento posterior, es significativo del bagaje de las colecciones papales y su puesta a disposición del público bajo forma de museo moderno.

⁹⁸ RÉAU, L., *Op. Cit.* 1908, pp. 152-153. Traducción de la autora.

Por motivos de acrecentamiento de colecciones desde la segunda mitad del siglo XIX, se llegaron a producir colapsos de edificios que carecieron de espacio para las nuevas incorporaciones a sus colecciones, así por ejemplo, en el caso del British Museum de Londres, este museo no pudo alojar las piezas del Mausoleo de Halicarnaso que ingresaron en 1857 de modo que se mantuvieron alojadas provisionalmente en las inmediaciones del edificio. Esta situación se refleja en la prensa de la época que denunciaba la incongruencia entre el acopio de piezas y la carencia de medios para albergarlas adecuadamente, así el *Evening Standar* en 1860⁹⁹ señalaba que el Museo Británico “continúa siendo asediado por nuevos ocupantes, a quienes solo puede ofrecer el umbral de la puerta o un camastro bajo un cobertizo temporal”.

El ingreso en la colección de determinadas tipologías de bienes culturales, como fueron las piezas arqueológicas de grandes dimensiones, implicaron la construcción de anexos adecuados para su custodia y exhibición; sería el caso del crecimiento del Museo Arqueológico de Atenas, que recibe constantemente bienes de la Acrópolis en su etapa inicial o el Ashmolean Museum de Oxford al recibir colección arqueológica y necesitar diversificación de sus espacios de exposición.

En este contexto se forjó una visión del museo como un espacio atestado de piezas y un almacén sombrío y hermético. Para poder reformar estas instituciones fue necesario un esfuerzo de planificación y una reducción del incremento de piezas que ingresaban fruto de la política imperialista de las naciones europeas y que fueron gradualmente remitiendo a principios del siglo XX. Karsten Schubert explica este proceso aludiendo a la relación entre el imperialismo europeo y estadounidense y la recepción de obras en las colecciones museísticas:

“El proceso de crecimiento sin precedentes y de perpetua expansión de los grandes museos europeos terminó definitivamente durante las primeras décadas del siglo XX. Estas instituciones eran producto de una mentalidad imperialista, y solo el imperialismo justificaba el despojar a naciones enteras de su patrimonio cultural”¹⁰⁰.

⁹⁹ CAYGILL, Marjorie, *The Story of the British Museum*, Londres: British Museum Publications, 1981, p. 56.

¹⁰⁰ SCHUBERT, K., *Op. Cit.*, 2008, p. 32.

Este enfoque crítico hacia el crecimiento de las primeras colecciones públicas se produce desde lo que Dominique Poulot afirmaba cómo una “perspectiva postcolonial que hace (...) gravitar las sospechas sobre un museo que se presentaba como símbolo de dominación cultural, asociado al imperialismo occidental e incluso al expolio”¹⁰¹.

4.1.2 Antiguas residencias para usos museísticos y museos de nueva planta reducidos

La realidad del edificio del museo a principios del siglo XX fruto del acrecentamiento mostraba que, entre otros aspectos museográficos y de gestión museística, uno de los defectos de los museos antiguos era la patente falta de espacio, tal y como afirmaba Murray en su escrito sobre los museos de 1904¹⁰². En general se debió a que muchos de los primeros edificios que albergaron colecciones museísticas públicas fueron edificios preexistentes que no habían sido contruidos para ser museo, normalmente eran antiguas residencias privadas adaptadas posteriormente a funciones expositivas, de modo que alteraron su configuración espacial para albergar colecciones y servir al público, mostrando en su mayoría una carencia de espacio en etapas recientes, según se producía un crecimiento de la colección fundacional.

Tal y como se ha hecho referencia, ante la necesidad de ampliar superficie se provocaba frecuentemente un proceso de cambio de sede, que trasladaba al museo a una construcción de nueva planta proyectada como sede de institución museística propiamente dicha. Fue el caso de la primera sede del British Museum que se albergaba en la residencia palaciega Montagu House o de la National Gallery de Londres, cuya sede original fue la vivienda del coleccionista Argenstein. Ocurrió una situación similar en las dos primeras sedes del Metropolitan Museum de

¹⁰¹ POULOT, Dominique, *Museo y museología*, Madrid: Abada Editores, 2011, p.106. (1ª ed. Paris: La Découverte, 2005).

¹⁰² MURRAY, David, *Museums. Their history and their use*. Londres: Routledge, 1996, p. 205. (1ª ed. Londres : 1904)

Nueva York, el edificio Dodworth y la Mansion Douglas y en el caso español, puede destacarse la primera sede del Museo Arqueológico Nacional situada en el antiguo Casino de la Reina en Madrid.

Sin embargo, las primeras construcciones museísticas de nueva planta también sufrirían carencias espaciales en etapas recientes a su construcción. Las necesidades de incremento de superficie provocaron la realización de anexos a la sede del museo y además, fueron implicando el requisito indispensable de contar con un solar disponible para esta finalidad. Fue el caso de edificios construidos para museo en el siglo XIX a partir proyectos basados en las tipologías del museo templo y museo palacio que precisaron ampliaciones anexas, tanto por los efectos del crecimiento de la colección y las necesidades de exposición de esta, como por la diversificación funcional del museo y los requerimientos espaciales asociados con las nuevas funciones de la institución. Fueron ampliados en sus primeras etapas el edificio de nueva planta del British Museum, las instalaciones del Metropolitan de Nueva York en Central Park, la National Gallery en Trafalgar Square o el edificio del Museo del Prado, entre otros muchos.

4.1.3 Mejorar el espacio para acoger a un público que recorre un “espacio lúgubre”.

Otro motivo para la ampliación de las instalaciones museísticas en este periodo fue poder ofrecer espacios adecuados a las necesidades del público. Entre otros ejemplos, destacan las intervenciones realizadas en el edificio de la National Gallery de Londres, que fue ampliada en sucesivas ocasiones en la etapa inicial de la institución, con la intención de poder ofrecer espacios de uso para que el visitante pudiera contemplar un mayor número de obra expuesta y circular en su interior con fluidez.

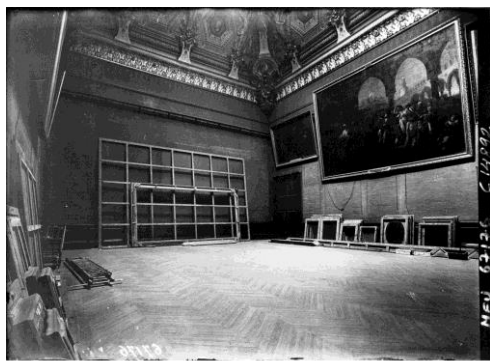
Otro caso de adaptación a las necesidades del visitante fue el proceso de renovación del Museo del Hermitage, que desde el momento en que se abre como museo público sufre un proceso de adaptación de su arquitectura para la acogida del visitante, modificando su tipología palaciega monumental para ofrecer espacios

expositivos y de acogida al público. Un caso especial, sin precedentes ni paralelismos, supuso la ampliación sucesiva del museo John Soane, cuyo núcleo fue la vivienda del arquitecto y coleccionista, quien tuvo que ampliarlo progresivamente al tiempo que incrementaba fondos en su colección y ofrecía visita pública a sus instalaciones.

No obstante, a pesar de que hubo importantes actuaciones de ampliación y renovación museística, en general, las intervenciones a principios del siglo XX se fueron realizando de manera tímida y ocasional, aunque ajustada a las necesidades reales del acrecentamiento o el servicio museístico al público pero, dado que el museo se hallaba en un momento embrionario en cuanto a la planificación de estas intervenciones, esta institución se sometió a una dura crítica por parte de los detractores del museo que le tachaban de mantenerse impasible a los cambios de la sociedad. De este modo, el museo fue objeto de las acusaciones formuladas por una de las voces más críticas hacia la institución museística como fue la el artista italiano Marinetti, el cual en su *Manifiesto Futurista* de 1909 trató al museo como un siniestro lugar similar a un cementerio, acusación que influiría en los planteamientos de cambio y mejora de los edificios, que recibieron una imagen de espacio cerrado sobre sí mismo tachado de ser inhóspito y lúgubre. También criticó al museo el arquitecto Julien Gaudet quien, a pesar de ello, ofreció unos condicionantes que favoreciesen la coherencia de la tipología de edificio museístico, al cual considera que ha sido un lugar de enterramiento y de amontonamiento de obras. Gaudet se refiere a los museos como instituciones destinadas al aprendizaje de modo indirecto, al igual que las bibliotecas, para los cuales se dan diversidad de tipologías en función de sus colecciones, pero también, una serie de condicionantes esenciales que favorecen la función de la institución museística, como son la circulación, iluminación, control de humedad y temperatura en salas de exposición, disposición de selección de obras en las salas y aunque no se refiere a las ampliaciones en su texto, es destacable el interés de su publicación al adelantar aspectos que serán desarrollados por el museo moderno del periodo de entreguerras y en los edificios de ampliación futuros, como fue la intencionalidad de no competir entre la colección y la arquitectura, buscando un equilibrio y coherencia entre ambos, evitando que la arquitectura y la

ornamentación interfieran negativamente en la contemplación de la obra expuesta¹⁰³.

Cierra esta etapa el estallido de la Primera Guerra Mundial y sus consecuencias, siendo causa de desmantelamientos de instalaciones museísticas y de inicio para



su readecuación museográfica en el periodo de entreguerras, bajo auspicio de la Sociedad de Naciones y de las asociaciones de museos nacionales en cada país.

Ilustración 29 Museo del Louvre, Sala Rubens en 1918 (Fotografía: Agence de presse Meurisse, en Gallica.fr).

4.2 EJEMPLOS DE REFERENCIA

4.2.1 El caso del Museo Británico: ampliación de su sede original, Montagu House (1804-1808), construcción de nueva planta (1823-1845) y ampliación del nuevo edificio (1895).

El Museo Británico de Londres ha sido una institución con una demanda constante de mayor superficie para el desarrollo de su actividad. Desde la fundación del museo en 1753 por el acta del Parlamento Británico en la que se acepta la colección de Sir Hans Sloane (1660-1759)¹⁰⁴, el incremento del número de piezas de la colección fundacional fue elevado en su primera etapa, lo que le convirtió en la primera motivación para intervenciones en su sede arquitectónica. La colección de Sloane estuvo integrada por cerca de 80.000 piezas de gran diversidad tipológica, en la que se encontraban tanto bienes culturales como bienes de origen natural. Desde el momento de la recepción de la colección, fue preciso dotar de una

¹⁰³ GAUDET, Julien, *Éléments et Théorie de l'Architecture*, París: Librairie de la Construction Moderne, 1909, p. 330.

¹⁰⁴ Sir Hans Sloane fue médico real, presidente de la *Royal Society for improving natural knowledge* y presidente del Real Colegio de Físicos. Dedicó su fortuna a la adquisición de bienes científicos y culturales. En 1696 había heredado la colección de William Courten. En su testamento ofreció su colección al Estado.

sede apropiada al museo para albergar el conjunto de obras e instalarlas para su exhibición pública en Londres, por lo que se escoge la antigua vivienda del Ralph Montagu, I duque Montagu¹⁰⁵, situada en el barrio de Bloomsbury, en el terreno del actual emplazamiento del museo.

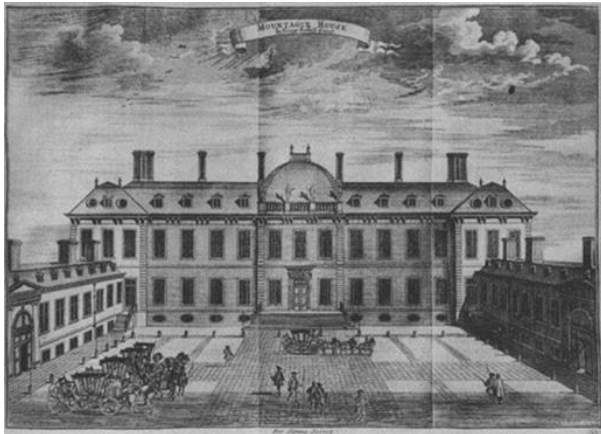


Ilustración 30. Vista del Museo Británico en Montagu House. Montagu House in Great Russell Street Sutton Nichols, dibujo, 1728. Colección del Museo Británico nº 1880,1113.4411 (Fotografía en web del museo)

Este edificio señorial había sido proyectado por el científico y arquitecto Robert Hooke (1635-1703) y fue construido entre 1675 y 1679. Al albergar la colección Sloane y las piezas de posteriores colecciones añadidas como la de Sir Robert Cotton (1570-1631) y de Robert Harley (1661-1724) ambas fundamentalmente de carácter bibliográfico, la Montagu House hubo que adaptarse a la funcionalidad museística de exposición y a la acogida de público. Una vez desarrolladas las intervenciones de modificación espacial, el Museo Británico abrió sus puertas en la Montagu House en 1759. Posteriormente, el incremento de piezas de la colección provocó que en sus primeros años hubiera que afrontar sucesivas actuaciones para la ampliación de su espacio museístico. En este sentido hay que considerar que dos años antes de su apertura, el rey Jorge II había ofrecido al Museo la Royal Library, en la que se conservaban obras bibliográficas adquiridas por los monarcas británicos desde la dinastía Tudor; posteriormente se fue incrementando la colección de modo paulatino, incorporándose en 1772 la adquisición de la colección de vasos griegos y piezas arqueológicas que formó Sir William Hamilton (1731-1803) siendo embajador de Gran Bretaña en Nápoles, la que será el núcleo fundacional del departamento de Antigüedades griegas y romanas y, a principios del siglo XIX se produce un fuerte incremento de obras, a raíz de la incorporación al museo de piezas procedentes de Egipto tras el Tratado de Alejandría de 1801, que incluirán la estela egipcia Piedra

¹⁰⁵ Ralph Montagu, I duque Montagu, había sido embajador de Inglaterra en Francia en dos ocasiones, entre 1669-72 y 1676-78.

Rosetta. A ello le sigue la llegada de la colección de Charles Townley (1737-1805) en 1802, integrada por cerca de 300 piezas de arqueología egipcia y escultura antigua, entre las que destacan obras como el Discóbolo de Mirón. La mención a estas incorporaciones de piezas a la colección del British Museum se realiza con al intención de hacer referencia al brusco crecimiento de la colección en su sede original, lo que provocó que la Montagu House tuviera que ser ampliada a

principios del siglo XIX. Se produce de este modo la primera ampliación de la sede del British Museum. Esta extensión fue proyectada por Georges Sanders en estilo neopalladiano y construida entre 1804 y 1808, se abre al público como Townley Gallery en esa fecha¹⁰⁶.



Ilustración 31. Museo Británico en Montagu House: ampliación de la Tonwley Gallery. James Simon, dibujo, 1715; Colección del Museo Británico, nº 1880,1113.4421. (Fotografía en web del museo)

Con posterioridad y a consecuencia nuevamente del crecimiento de la colección, se solicita de nuevo un incremento de superficie para el Museo Británico. En este caso, la donación de la King's Library al museo por el rey Jorge IV, motivó que se proyectara la construcción de un edificio de nueva planta sobre el mismo emplazamiento de la Montagu House. A ello se añadieron los mármoles del Partenón que fueron trasladados a Inglaterra por el embajador británico en el Imperio Otomano, Lord Elgin a comienzos del siglo XIX e instalados en el British Museum en 1817. La segunda actuación para la extensión del British Museum, provocó la construcción de un edificio ex novo sobre el terreno de la sede original, de tal modo que de la construcción histórica de la Montagu House no quedan

¹⁰⁶ AAVV, *Townley Gallery*, Londres: The British Museum, 1836, p. 13. La publicación del Museo Británico sobre la Townlwy Gallery explica su proceso de formación, la adquisición por parte del estado para el Museo Británico y en consecuencia la ampliación con un edificio adicional para albergarla.

testimonios contruidos, puesto que fue posteriormente demolida para construir un edificio de nueva planta en su solar. El nuevo edificio fue proyectado para realizarse por fases, al tiempo que iba derribando la arquitectura original de la Montagu House y de la Townley Gallery, de la que tampoco quedan restos contruidos. El resultado de esta actuación fue la construcción de la sede actual del Museo Británico. El proyecto arquitectónico para la sede distintiva del museo fue redactado por Sir Robert Smirke (1780-1867) e iniciado en 1823. Fue continuado por la actuación de su hermano, Sydney Smirke (1798-1877) en 1845. Para su construcción se consideró adecuado realizar una obra gradual, de tal manera que se solicita a Robert Smirke que dirija una demolición progresiva del edificio de la Montagu House y proyecte en paralelo una construcción de nueva planta en el solar de Bloomsbury. En la operación de derribo progresivo de las ampliaciones de la Montagu House, se levantó la nueva sede del British Museum. El nuevo edificio se proyectó en estilo neogriego, basado en el trazado ortogonal centralizado alrededor de un patio, distribuido en cuatro alas, con una monumental fachada porticada neogriega en el ala sur.



Ilustración 32. Vista de la construcción de la nueva galería del Museo Británico y la demolición de la Montagu House con la Townley Gallery. George Scharf, acuarela; en Colección British Museum. (Fotografía en web del museo)

No obstante, a pesar de los nuevos espacios que se consiguen al abandonar la Montagu House y crecer en una sede nueva, el British Museum siguió padeciendo falta de superficie para sus colecciones en las primeras etapas de su trayectoria. A ello se añade la necesidad de espacios adecuados para servir a otras funciones del museo, como sucede a partir del momento en el que el museo albergó la biblioteca británica, cuya sala, the Reading Room, se construye en 1857 en el espacio central

del patio del museo, siguiendo las propuestas arquitectónicas ideales de Boullé y su discípulo Durand cuyo reflejo puede verse en la distribución de la biblioteca del British Museum.

Unas décadas más tarde, ante la problemática de falta de espacio, se procedió a una reordenación de las colecciones adscritas, trasladándose piezas al Museo de Historia Natural de Londres cuando fue creado en 1887. De este modo, mediante las operaciones de reordenación de las colecciones se permitió dotar al edificio del British Museum de mayor superficie de exposición, especialmente destinada a los conjuntos monumentales de gran volumen como el Mausoleo de Halicarnaso. Sin embargo, a pesar de ello, se iniciaron otras actuaciones para dotar de mayor espacio al edificio del museo. En 1895 se produce la primera ampliación de la sede actual, al adquirirse viviendas del entorno inmediato. Posteriormente, otros edificios han ido ampliando las instalaciones del Museo Británico como la White Wing, situada en la calle Montagu, diseñada por Sir John Taylor (1833-1912), en el mismo estilo que el edificio principal. A ello se añaden además diferentes galerías y patios que se incorporaron al museo paulatinamente, con la intención de dotarle de mayor superficie.

Con esta trayectoria inicial, el British Museum constituía ya un ejemplo de institución museística con un proceso de ampliación temprano. Se trata de un transcurso de extensiones del edificio fundamentalmente condicionado por el incremento de la colección y por la necesidad de disponer de mayores espacios para su exposición y su almacenaje¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Este proceso no ha dejado de producirse desde sus primeros años hasta la actualidad; en este estudio se recogerán las actuaciones de ampliación del Museo Británico más relevantes.

4.2.2 De vivienda a museo: la adaptación de la residencia de Sir John Soane al uso museístico (1792) y sus ampliaciones (1808, 1812, 1823)

La sede del Museo Soane de Londres se compone de los tres edificios residenciales que el arquitecto y coleccionista Sir John Soane (1753-1837)¹⁰⁸, adquirió paulatinamente en Lincoln's In Fields para adaptarlas al crecimiento de su colección y sus fines expositivos. Originariamente el arquitecto habitó el edificio situado en el número 12 de Lincoln's In Fields, posiblemente escogido por su proximidad a la Royal Academy en la que impartía clases y que se hallaba en la Vieja Somerset House. Modificó la fachada del edificio y le añadió dos anexos en la

parte posterior para albergar su estudio de arquitectura, entre 1792 y 1794.



Ilustración 33. Soane Museum: fachada principal, Lincoln's In Fields, Londres (Fotografía Alicia Herrero)

Formalmente este edificio destaca en la plaza en la que se halla por el empleo de ladrillo blanco de Norfolk, frente al uso del ladrillo rojizo de las casas del entorno circundante y además, por ofrecer una composición ecléctica propia de un clasicismo romántico. A medida de sus necesidades de ocupación de superficie, Soane realizó extensiones del edificio original, adquiriendo las viviendas colindantes entre 1807 y 1824, que derriba y reconstruye según su nuevo proyecto. En 1807 adquiere el edificio número 13, para obtener un nuevo espacio de trabajo y una sala de exposición en la que instala su colección de maquetas arquitectónicas, reproducciones artísticas y escultura romana; en lo que respecta al uso museístico, abre las salas de su museo personal a la visita de los estudiantes de la Royal Academy, con una instalación de las piezas de carácter tipológico que favoreciera la comprensión y formación del estudiante.

¹⁰⁸ Sir John Soane (1753-1837) fue el arquitecto del edificio del Banco de Inglaterra y autor de la Dulwich Gallery.

Poco después, en 1808 realizó un proyecto de redefinición de todo el conjunto que dotó de unidad a los edificios y permitió nuevos espacios para la contemplación de su colección, que abrirá de nuevo en 1812, esta vez con una instalación museográfica libre, en la que yuxtapone los objetos para ofrecer un mensaje evocador en cada sala. Con posterioridad, en la década de 1820, la colección de John Soane siguió incorporando obras y aumentando, de tal modo que fue preciso adquirir un edificio situado en el número 14 de la misma calle, que reconstruyó en



1823 para convertirlo en galería de pintura. Diez años más tarde, en 1833 la que había sido la vivienda, estudio y museo privado de Soane, fue legada al parlamento Británico que conservaría la arquitectura y colección abierta al público, según deseo de Sir John Soane.

Ilustración 34 Planta general de los tres edificios (Imagen Soane Foundation)

4.2.3 Las sedes de la National Gallery: Sede original, sede transitoria, sede principal, ampliación y descentralización (1824-1911)

La sede de la National Gallery de Londres en Trafalgar Square, fue abierta por primera vez al público en 1838 y ampliada en varias ocasiones en los inicios de la trayectoria de la institución. Las ampliaciones de espacio se produjeron tanto por motivos de exposición de las colecciones, como para procurar una adecuada acogida a un amplio público, que acudía al museo a consecuencia del emplazamiento de éste en la ciudad de Londres en Trafalgar Square, un espacio de gran afluencia ciudadana¹⁰⁹.

¹⁰⁹ Para conocer el proceso de modificación de la sede del museo en esta etapa se ha consultado la publicación: HOLMES; BAKER, *The making of the National Gallery 1824 -1924*, Londres: National Gallery, 1924.

Su construcción, iniciada en 1833 se realizó como operación de ampliación de superficie frente a las carencias que tenía la primera sede de la institución, instalada en la vivienda del banquero y coleccionista John Julius Angerstein (1735-1823)¹¹⁰ situada en el número 100 del Pall Mall de Londres. Este edificio había sido



adquirido por el parlamento británico en 1824 junto con su colección en la que destacaron obras pictóricas de la autoría de Sebastiano del Piombo, Tiziano, Rubens, Annibale Carracci, Claudio Lorena, Poussin, Rembrandt, Van Dyck, Reynolds y Hogarth, entre otros artistas.

Ilustración 35. Sede de la National Gallery de Londres entre 1824 y 1834, situada en Pall Mall Street.

La primera sede de la National Gallery estuvo por lo tanto directamente vinculada con el origen de la colección fundacional, en la que pronto padecería carencias de superficie. En 1828 los patronos de la National Gallery estimaron que el edificio de Angerstein no cumplía con las dimensiones suficientes para albergar la colección estatal y que no estaba adaptado para la exposición ni para la conservación de las obras que este museo tenía que custodiar; de este modo consideraron conveniente añadirle una ampliación o bien plantear como alternativa poder adaptar el edificio de las King's Mews, antiguas caballerizas reales situadas en Trafalgar Square, que habían sido diseñadas en 1732 por William Kent (1685-1748).

¹¹⁰ John Julius Angerstein nació en San Petersburgo en 1735, siendo hijo de un marchante ruso. Viaja a Londres muy joven y hace fortuna con la venta de obras de arte; se convierte en relevante personalidad y benefactor de Thomas Lawrence. Crea una galería de obras de arte que se consolida a principios del siglo XIX.

En paralelo a esta situación se produjo en 1830 la solicitud por parte de la administración local londinense, de proceder a demoler la vivienda de Argerstein, con el objetivo de mejorar el espacio urbano de la zona de Pall Mall (Pall Mall Court). De modo que ambos motivos, la falta de adecuación museística y la imposición urbanística, provocaron que los patronos de la National Gallery tuvieran que buscar una nueva sede para el museo, convencidos de que la vivienda de Pall Mall era insuficiente para albergar la colección y condicionados por la normativa de remodelación urbana. En este contexto se derribaron las caballerizas reales en 1830, situación que fue valorada por los patronos de la National Gallery, quienes pronto encargaron al arquitecto Williams Wilkins (1778-1839) un estudio de viabilidad para la instalación del museo en este espacio¹¹¹. Willkins realizó un proyecto para la construcción de una nueva sede de la National Gallery en Trafalgar Square, basándose en un la tipología de museo palacio, con una composición en galería en la que las salas de exposición se disponían en paralelo a la fachada principal.

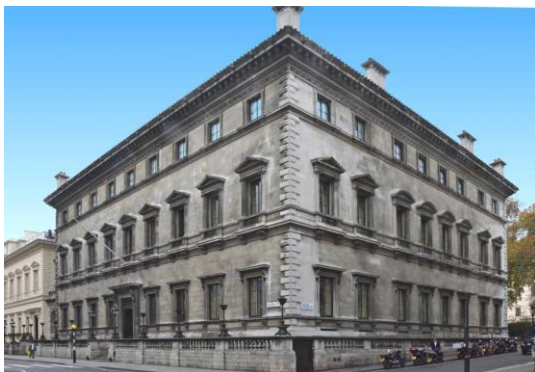


Ilustración 36. National Gallery de Londres, proyecto de Wilkins, 1838. (Fotografía Getty images)

¹¹¹ Las caballerizas reales fueron derribadas en 1830, por lo que solamente se conocen a través de fuentes gráficas.

El proyecto de Wilkins fue aprobado en 1832 y la construcción empezó un año después, en 1833. Esta iba a ser la segunda sede de la National Gallery; había sido proyectada como extensión de la sede original en un edificio de nueva planta, que acogiera de mejor modo las colecciones de la institución. Sin embargo, antes de su traslado a la sede de Trafalgar Square, se hizo imprescindible la ocupación de una sede transitoria, dado el avance de la transformación urbana en la zona de Pall Mall, que requirió el desalojo de la pinacoteca y la reubicación de la colección de la National Gallery.

De este modo la pinacoteca se trasladó en 1834 al número 105 de Pall Mall, siendo esta la segunda sede de la National Gallery. Esta sede fue de carácter provisional, únicamente ocupada entre 1834 y 1838. Desde el inicio de su instalación en ella, los gestores del museo consideraron que la institución estaba ocupando un inmueble inadecuado para el uso museístico requerido¹¹². Finalmente en 1838 se



produjo el traslado definitivo de la National Gallery desde Pall Mall a su nuevo edificio, situado a unos metros de este, en el espacio de las antiguas caballerizas reales en Trafalgar Square¹¹³.

Ilustración 37. Sede transitoria de la National Gallery de Londres, situada en nº 104-105 Pall Mall Street

La sede propia del Museo de nueva planta, se inauguró el 31 de marzo de 1838 con presencia de la reina Victoria del Reino Unido y se abrió a la visita pública el 9 de abril de ese mismo año. A partir de ese momento, el museo ocupa una sede representativa en la ciudad de Londres; no obstante, las carencias espaciales se pusieron de manifiesto desde el comienzo de su estancia en el edificio y dieron lugar a una sucesión de actuaciones para el incremento de superficie. Entre ellas, la primera actuación realizada se dirigió a conseguir extender el museo a lo largo de todo el edificio, puesto que en la primera etapa de la National Gallery en Trafalgar

¹¹² Este edificio se ocupará después en su totalidad por el Reform Club de Londres.

¹¹³ La visita de los patronos de la National Gallery al edificio de Wilkins en Trafalgar Square se produjo en marzo de 1837. A partir de su aceptación, se ordena el traslado de las colecciones desde el número 105 de Pall Mall a Trafalgar Square en diciembre de ese mismo año.

Square el museo compartió el edificio con la Royal Academy of Arts de Londres, quedando la primera en el ala oeste y la segunda en el este. El hecho de compartir el inmueble provocó una demanda de mayor superficie por parte de la National Gallery, fundamentalmente a raíz del incremento de las colecciones y al detectarse de nuevo deficiencias espaciales y funcionales en el museo. En este sentido es muy representativa la situación que se produce en 1847 a raíz de la donación al Estado de la colección que formó entre 1820 y 1847 el mecenas Robert Vernon (1774–1849) que estaba compuesta por 157 pinturas de artistas contemporáneos, principalmente ingleses, lo que provocó inmediatamente una nueva exigencia de espacio, puesto que no fue posible alojar las piezas en el edificio de Trafalgar Square. Ante ello, se conformó un comité de expertos para informar al Parlamento en 1848 de las soluciones más apropiadas para conceder espacio y mayor dignidad al edificio de la National Gallery. Este comité llegó a considerar inapropiado el edificio de Wilkins, manteniendo que la arquitectura no tenía las dimensiones adecuadas y presentaba carencias, por lo que valoraron la construcción de una nueva sede pero finalmente optan por solicitar a la Royal Academy que desaloje su espacio correspondiente del edificio y comenzar una ampliación anexa del mismo, así como poder mejorar sus instalaciones, para lo que recomendaron convocar un concurso para el diseño arquitectónico.

De este modo, se pretende una ampliación del edificio de Trafalgar Square, diez años después de su apertura como sede permanente del museo, siendo el tercer edificio ocupado por la institución; esta no se realizará hasta varios años más tarde. Es de interés apreciar cómo la colección Vernon, que había sido uno de los motivos para la ocupación completa del edificio, y sin embargo se expuso inadecuadamente en la planta sótano de este por carencias en infraestructuras

museográficas, fue trasladada en 1850 a la Marlborough House, construida por Christopher Wren (1632-1723) en 1711.



Ilustración 38. Sede ocasional de la National Gallery, en Marlborough House, dibujo, 1850

Esta operación se realizó con la intención de que fuera sede descentralizada de la National Gallery para exponer el resto de obras de artistas británicos de la colección del museo, donde se exhibieron entre 1856 y 1859 junto con obra de Turner¹¹⁴ y fueron luego destinadas a un edificio en Millbank. Mediante este procedimiento, provocado por la falta de espacio para la exhibición de la colección en Trafalgar Square, se produce una descentralización de la National Gallery, primero a un edificio transitorio, en Malborough House, y después a un edificio de construcción museística en Millbank. Esta descentralización será el antecedente de la Tate Gallery¹¹⁵.

En 1860 se vuelve a plantear la ampliación de la sede de Trafalgar Square que se había promovido en 1847, no obstante siguieron haciéndose propuestas de traslado del museo a otros edificios¹¹⁶. Sin embargo en el verano de 1868 se decide la salida definitiva de la Real Academia de Bellas Artes de Londres del edificio de Trafalgar Square quedando el inmueble para uso de una sola institución, esto permite dedicar su espacio a la National Gallery y ampliar su superficie considerablemente. A lo que se añade una operación de incorporación de mayor superficie: para esta ampliación se encarga un proyecto arquitectónico al hijo de Charles Barry, Edward Middleton Barry (1830-1880) quien construye nuevas galerías del lado este (West Wing) que fueron abiertas en 1869¹¹⁷. En consecuencia, a partir de la década de 1870 existe espacio disponible para exponer obras en la National Gallery, frente a la carencia espacial de las situaciones anteriores. Este aspecto motivó que los patronos escogieran obras en colecciones privadas, no obstante, al poco tiempo vuelve a ser problemático el crecimiento de la colección y la carencia de espacio se constata de nuevo.

¹¹⁴ Su instalación en Malborough House coincide con los trabajos de remodelación del edificio que se llevan a cabo entre 1853 y 1861 para que sea la sede de la Escuela Nacional de Arte (National Art Training School).

¹¹⁵ En 1856 una comisión valoró las posibilidades para una nueva sede para la National Gallery y la fusión de ésta con la colección de artes suntuarias y arqueología del British Museum.

¹¹⁶ En 1864 los patronos de la National Gallery recomiendan el proyecto arquitectónico de Banks y Barry para la construcción de una nueva galería en el espacio de los jardines de la Burlington House.

¹¹⁷ Las nuevas galerías del lado este, West Wing, se inauguraron el 26 de abril de 1869, con una afluencia de 11.749 visitantes.

En esta época, el director W. Boxall (1800- 1879) insistió en que se iniciara la construcción de un nuevo edificio para la National Gallery; no obstante, una nueva liberación de espacios internos en la sede de la National Gallery volvió a ser condicionante para proceder a ampliar la sede y no trasladar la colección a otro edificio. En 1872 el arquitecto Barry proyectó una ampliación en el lado este (East Wing), que ofreció siete salas de exposición situadas frente a la iglesia de St Martin, además de una sala cubierta por cúpula y cuatro “capillas”. Abren al público en 1876: en ese momento la National Gallery contaba ya con 20 salas de exposición.

No obstante, diez años más tarde, en 1882, comienza otra congestión del museo por incremento de piezas y vuelve a faltar espacio para la exposición de obra. Se



plantea entonces la extensión futura, que se realiza en 1886 bajo proyecto por Sir John Taylor (1833-1912) y supone la construcción de nuevas salas hacia el norte y la escalera principal, con cubierta en cúpula, con el objetivo de la renovación de la escalera responde a una mejora en la circulación pública. Se inaugura en 1890.

Ilustración 39. Vista aérea de la National Gallery de Londres. Estampa, 1910.

Tras varias ampliaciones para la National Gallery, este museo comenzará el siglo XX con nuevas intervenciones de extensión de espacio, impulsadas en 1891 en el Parlamento británico que reclamó mayores dimensiones espaciales para la gran pinacoteca inglesa. En consecuencia se produce la demolición de los Barracks en 1901 y se construyen cinco nuevas galerías en el edificio de la National Gallery entre 1907 y 1911. Posteriormente durante el siglo XX continúan las intervenciones de ampliación, puesto que las necesidades de la institución fueron incrementando los requerimientos para la disposición de las colecciones, que continuaron creciendo. Consecuencia de ello fueron las ampliaciones promovidas por Charles John Holmes, director de la National Gallery entre 1916 y 1928. Todas

estas actuaciones de incremento de espacio de la National Gallery, que ya se plantean en etapas próximas a los primeros años del edificio, han estado dirigidas a disponer de más espacio para las salas de exposición permanente de la colección y al mismo tiempo, ofrecer comodidad en la visita pública.

4.2.4 Sede principal de la National Portrait Gallery (1896) y espacios precedentes (1856, 1869, 1885)

La Portrait Gallery de Londres es un ejemplo de museo que ocupa varias sedes en los primeros años de su trayectoria hasta contar con una sede oficial que será posteriormente ampliada¹¹⁸. Fue fundada en 1856 por el gobierno británico con la intención de conservar retratos de los personajes más significativos de la historia del país. Tuvo varias sedes consecutivas hasta que se construyó su edificio



principal, a finales del siglo XIX, en una ubicación muy próxima a la sede de la National Gallery después de haberse trasladado a diferentes espacios de la ciudad de Londres desde su creación.

Ilustración 40. Sede de la National Portrait Gallery de Londres, en South Kensington. Schar, acuarela, 1885.

Su primera sede se ubicaba en el número 29 de Great George Street, en el distrito de Westminster, en donde ocupaba una serie de habitaciones en un inmueble privado, actualmente demolido. El museo permanece en esta sede 13 años entre 1856 y 1869, en la que abre al público por primera vez en enero de 1859 en un edificio de carácter provisional. Durante este tiempo la colección empezó a crecer sustancialmente pasando de 57 a 208 piezas, al tiempo que incrementó también el número de visitantes que pasaron de 5.300 a 34.500 al año. Fue gestionado por Sir George Scharf (1820-1895) secretario conservador de la colección y primer director de la institución recién creada. Scharf fue el impulsor de su cambio de sede para dotar a las colecciones de

¹¹⁸ HULME; BUCHANAN; POWELL, *The National Portrait Gallery, An Architectural History*, Londres: National Portrait Gallery, 2000.

mejores espacios que acogiesen al museo, hasta que se realiza la construcción de la sede principal, inaugurada cuarenta años más tarde de la creación del museo, en 1896. No obstante, antes de ocupar la sede permanente, el museo se trasladó a otras dos sedes provisionales. En 1869, ocupó una parte del edificio de los museos de South Kensington gestionada por la Royal Horticultural Society, en la que instala ya una colección de 288 retratos. Permanece en esta sede hasta 1885 fecha en la que se produce un incendio que obliga a desalojar los espacios del museo.

Su tercera sede, igualmente de carácter provisional, fue el Bethnal Green Museum¹¹⁹, en donde se aloja entre 1885 y 1896. Sin embargo se consideró pronto una ubicación inadecuada por su lejanía con el West End de Londres y por tener condiciones ambientales inapropiadas para la conservación de las pinturas que formaban la colección pues se formaba condensación en el aire y había una falta de impermeabilización en la construcción.



Ilustración 41. Bethnal Green Museum. Wild, dibujo, hacia 1865-1871. (Archivo del V&A Museum of Childhood)

Los motivos combinados de crecimiento de la colección, sede inapropiada para el acceso de un público mayor y unas condiciones indeseadas para la conservación de la pintura, provocaron la demanda de una nueva sede, esta vez de carácter permanente para la institución. A partir de la aceptación por parte del gobierno británico de financiación privada se hará posible la construcción de una nueva sede para la National Portrait Gallery, esta vez en el centro de Londres. La sede principal de la Portrait Gallery se logra construir gracias a la donación de un filántropo interesado en el museo, William Henry Alexandre, en 1889. Este mecenas planteó la donación al Estado con la condición de que la construcción se levante en solares próximos a St. Martin y una vez seleccionados, adjudicó el

¹¹⁹ V&A Museum of Childhood at Bethnal Green.

diseño arquitectónico a Ewan Christian (1814-1895). La inauguración del edificio principal de la Portrait Gallery de Londres se produjo en 1896 con importante éxito de público. No obstante, meses después de su apertura se detectan necesidades de ampliar el edificio. La Portrait Gallery recibió un número elevado de visitantes y sus colecciones fueron incrementándose de modo continuado con las efigies de personajes fallecidos que habían destacado en la historia británica. Debido a su actividad, se detectó una necesidad de ampliar espacios destinados a la exposición. Con esta intención, el patronato del museo realizó una convocatoria para planificar esta actuación en dos ocasiones, en 1903 y 1906 y se continúa en años siguientes, sin embargo el proceso se detiene al estallar la Primera Guerra Mundial.



Ilustración 42. National Portrait Gallery: fachada norte en Charing Cross Road.

En 1914, por su posición en centro de la ciudad de Londres, la sede de la Portrait Gallery estaba amenazada de ser bombardeada, y suponía además un edificio para ser ocupado por la organización bélica. En 1914 los profesionales del museo clausuran las salas y se desalojan las colecciones al año siguiente; el edificio es ocupado por el Departamento de Subsidio de los Familiares de Combatientes (Separated Allowance Department) por lo que se desmontan las galerías de exposición y se protegen las obras que quedan in situ.

4.2.5 El cambio de sede del Ashmolean Museum de Oxford (1894)

El Ashmolean Museum fue abierto al público en 1683 en el que se considera el primer edificio exento construido para un museo moderno¹²⁰ dependiente de la Universidad de Oxford, situado en Broad Street¹²¹. Contó una sede precedente en la que se formó la colección original a lo largo del siglo XVII, y tuvo una sede más a la que se traslada a finales del siglo XIX. El origen del Ashmolean Museum¹²² fueron las colecciones formadas por los naturalistas ingleses John Tradescant (c.1570-1638) y su hijo del mismo nombre (1608- 1662), quienes formaron una importante colección de objetos de diversa índole en la que se unieron especímenes de historia natural con piezas arqueológicas, objetos científicos, artes industriales, numismática, etc. Fue considerada en su época el museo más extenso de Europa. Su sede original se situó en la localidad de South Lambeth cerca de Londres y fue conocida coloquialmente como “The Tradescant ark”¹²³. Al morir *el Viejo*, su hijo donó la colección a Elias Ashmole, quien la integra en la suya propia y la dona a la Universidad de Oxford en 1682 con la condición de que se construyese un edificio para albergarla, lo que supuso la fundación del Ashmolean Museum, quedando el antiguo museo de Tradescant denominado como *Old Ashmolean*.¹²⁴

El Ashmolean Museum de la Universidad de Oxford ocupó en su fundación como museo universitario un edificio neoclásico posiblemente proyectado por Christopher Wren aunque también se estima que fuera su arquitecto Thomas Wood. Se construyó entre 1679 y 1682 en Broad Street, para la conservación y exposición de las colecciones de la Universidad de Oxford y para el ejercicio de sus

¹²⁰ HUDSON, K., *Op. Cit.*, 1987, p.21.

¹²¹ Actual sede del Museum of the History of Science, creado en 1932

¹²² OVENALL, *The Ashmolean Museum, 1683-1894*, Oxford: Clarendon Press, 1986; MACGREGOR, *The Ashmolean Museum: a brief history of the institution and its collections*, Oxford: Ashmolean Handbooks, 2001.

¹²³ Para la presentación de su organización, el joven Tradescant había escrito en 1656 un catálogo de la colección, bajo el título de *Museum Tradescantianum* en el que describió los bienes que formaban su colección y la de su padre. La obra de Tradescant el Joven, *Museum Tradescantianum or a collection of rarities preserved at South Lambeth, near London*, fue realizada con la ayuda de Elías Ashmole quien se haría cargo de la colección en 1662.

¹²⁴ KELL, Patricia, “The Ashmolean Museum: a case study of eighteen-century collecting”, en KNELL, *Museums and the future of collecting*, Surrey: Ashgate, 2004, pp. 72- 83, (1 ed. 1999).

actividades educativas en el museo. La primera sede del Ashmolean Museum albergó también una biblioteca especializada, el primer laboratorio químico de Inglaterra y la escuela de historia natural de la Universidad de Oxford, sin embargo, con el tiempo, se alteró la misión original de este museo que había sido revitalizar el estudio de las ciencias naturales, gestándose la identidad de la institución actual de conservación y estudio de la arqueología y las bellas artes.



Ilustración 43 The Old Ashmolean. Sede del Museum of the History of Science (Fotografía en web del museo)

A mediados del siglo XIX se produce esta reorientación conceptual de la institución con consecuencias en la reordenación de las colecciones. En 1863 se transfieren las colecciones de ciencias naturales al Natural History Museum (actualmente Oxford University Museum of Natural History) y en 1886 la colección de etnología se deriva al Museo Pitt Rivers de Oxford. Posteriormente se produjeron cambios en el carácter de la institución y su gestión, derivando en gran medida hacia la arqueología. De este modo, a consecuencia de la política de colecciones de la institución durante el siglo XIX, bajo la dirección de los arqueólogos Henry Parker (1806-1884) y de Arthur Evans (1851-1941) cambia la misión del museo y se produce un gran incremento de las colecciones de arqueología, tanto de procedencia de excavaciones locales como de obra clásica de Roma, piezas de Egipto y Oriente Próximo, luego completadas con obra escultórica y pictórica del Renacimiento y Barroco, de modo que fue preciso plantear un cambio de edificio hacia una sede de mayores dimensiones que permitiera albergar las piezas que adquiriría la institución, fundamentalmente arqueológicas y en menor medida pictóricas¹²⁵.

¹²⁵ El conservador John Whitley describe el proceso de transformación del Ashmolean Museum a raíz de su estudio de la colección pictórica. Véase: WHITLEY, "A short history of the Ashmolean's painting collection", en AA.VV. *The Ashmolean Museum. Complete illustrated catalogue of paintings*, Cambridge: Cambridge University Press.

El aumento de las colecciones requirió mayor superficie, de modo que se inicia una construcción de nueva planta proyectada por Charles Robert Cockerell (1754-1827)¹²⁶, igualmente de lenguaje clasicista, que se levantó entre 1839 y 1845 en un solar anexo a las galerías de la Universidad de Oxford, quedando la anterior denominada desde entonces como Old Ashmolean Building. Cockerell, arquitecto inglés de obra neogótica y obra clasicista, fue hijo de Samuel Pepys Cockerell y se formó con Smirke, arquitecto del edificio del British Museum de Londres, de quien adquiere la tendencia neogriega¹²⁷.

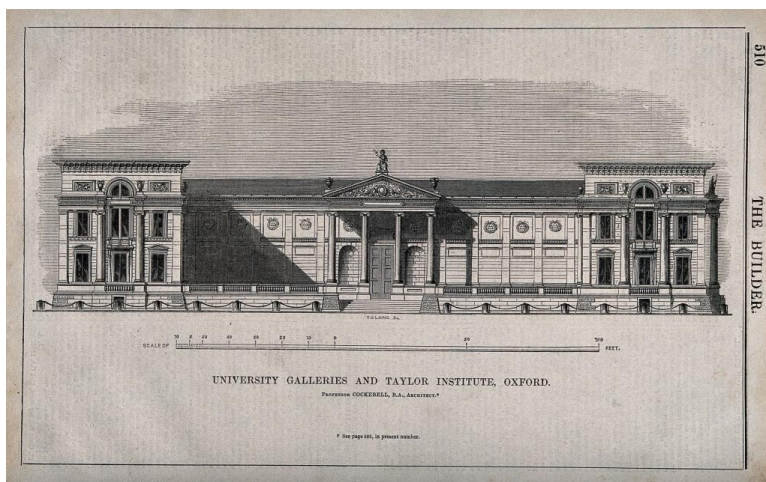


Ilustración 44. Ashmolean Museum: proyecto de C.R.Cockerell (Fotografía web del museo)

El Ashmolean Museum se traslada a esta nueva sede en 1894, bajo la dirección de Evans, dejando al viejo edificio como uso de despachos hasta que adquiere de nuevo condición de museo de Historia de la ciencia en la década de 1930.

Con el devenir de cambios de sede, queda constancia de que la política de colecciones ha sido el motivo principal para sus traslados y modificaciones de las instalaciones. A ello se une la intencionalidad de ser museo para el estudio y la investigación ligado a la universidad, de modo que los espacios de consulta y de uso público han sido priorizados en los sucesivos edificios del Ashmolean Museum.

¹²⁶ BORDELEAU, Anne, *Charles Robert Cockerell, Architect in time*, Londres y Nueva York: Routledge, 2016, p.144.

¹²⁷ Cockerell fue autor también del edificio del Fitzwilliam Museum de Cambridge.

4.2.6 La primera sede del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, el Casino de la Reina (1867) y su traslado a la sede de Recoletos (1894)

El Museo Arqueológico Nacional de Madrid ocupó en su fundación en 1867 una sede concebida de carácter transitorio, situada en el Casino de la Reina, condicionada por la construcción de su sede definitiva en el paseo de Recoletos de Madrid. El denominado Casino de la Reina era una antigua finca en la calle Embajadores de Madrid, que se concibió como sede provisional de la institución museística, puesto que la construcción destinada a albergarlo, el futuro Palacio de Bibliotecas y Museos del Paseo de Recoletos, proyectado en 1862 por Francisco Jareño (1818-1892) se hallaba en ejecución desde 1866, solo un año antes de la creación del Museo. Desde 1862 existía un proyecto de construcción de un edificio que albergara distintas instituciones culturales, redactado por Jareño y continuado después por Antonio Ruiz de Salces¹²⁸.

El Museo Arqueológico se instala en dicha finca a partir de la Real Orden de 16 de junio de 1867 en la que comparte el edificio con la Escuela de Veterinaria. El Casino de la Reina estaba situado en la antigua Huerta del Clérigo Bayo, en un límite de la cerca medieval que rodeó Madrid por el sur de la capital. Era un edificio de dos plantas de carácter palaciego ordenado construir por Manuel Romero, ministro de Justicia de José Bonaparte, a principios del siglo XIX, quien había ajardinado la finca a la inglesa. Por su propietario fue también denominado como Huerta de Romero. Había sido ofrecido por el Ayuntamiento de Madrid a la reina Isabel de Braganza en 1816 y posteriormente fue cedido al Estado en 1865, incluido en la lista de bienes que Isabel II desvinculó del Patrimonio de la Corona en 1865 para entregarlos al Estado para usos públicos. Se dismanteló su interior al ser afectado al Ministerio de Fomento, que lo ofrece como sede para tres

¹²⁸ El Museo Arqueológico Nacional se crea el 20 de marzo de 1867.

instituciones antes de la llegada del Museo Arqueológico Nacional¹²⁹. La condición del Casino de la Reina como sede inicial y su posterior traslado al edificio del Paseo de Recoletos no sería propiamente una operación de ampliación para el museo, sino una medida provisional, ante la espera de ocupación de su sede permanente, entonces en proceso de construcción. Se ha considerado este caso al ofrecer una serie de paralelismos con otros museos europeos en la primera mitad del siglo XIX cuyas primeras sedes fueron edificios de anteriores usos residenciales, que tuvieron que ser adaptados al uso museístico y en algunos de los casos sufrieron procesos de ampliación.



Ilustración 45. Casino de la Reina, sede provisional del Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

Al haber sido un edificio de anterior uso residencial palaciego, desde que se instala el museo, fue imprescindible la adaptación del edificio a los usos museísticos y la modificación de su distribución interna y fachadas. Francisco Jareño fue también el autor de sus reformas y realizó un proyecto de mejoras de la finca. Sin embargo, en los primeros años surgieron los problemas de espacio por la llegada de colecciones fundacionales, lo que provocó que en la etapa de su primer director, el humanista Pedro Felipe Monlau y Roca (1808-1871), se reclamara al Ministerio de Fomento una ampliación del Casino de la Reina, concretamente se solicitó que parte de los terrenos concedidos a la Escuela de Veterinaria se incorporasen a uso del Museo

¹²⁹ Tal y como señala Alejandro Marcos Pous, el Casino de la Reina se ofrece en su mitad occidental como sede para la Escuela de Veterinaria, que estaba situada en el solar que se ocuparía con la construcción del Palacio de Bibliotecas y Museos en el paseo de Recoletos; y en la otra mitad para dos instituciones más, el Real Instituto Industrial y la Escuela de Comercio, aunque que no llegarían a instalarse en el Casino de la Reina. El espacio liberado por estas se destinaría posteriormente al Museo Arqueológico Nacional. MARCOS POUS, Alejandro, "Origen y desarrollo del Museo Arqueológico Nacional", en *De gabinete a museo: tres siglos de historia: Museo Arqueológico Nacional*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1993, pp. 21-99.

Arqueológico Nacional, lo que se realiza en el mismo año 1867. A juicio de sus responsables, la localización provisional del museo fue inapropiada desde el comienzo, dado que se trataba de un museo de relevancia y el edificio resultó ser pronto escaso. Sin embargo, en el Casino de la Reina transcurrieron casi tres décadas de la institución museística, en la que se desarrollaron las etapas fundacional (1867-1868), de acrecentamiento (1868-1872) y de consolidación (1872-1893).

En relación con esta situación, Juan Antonio Gaya Nuño (1913-1976) señaló, en su obra dedicada a la *Historia de los Museos en España*, que dicho edificio resultó insuficiente para las piezas que formaron el núcleo de la colección del Museo Arqueológico Nacional. Estas eran fundamentalmente las antigüedades de la Biblioteca Nacional de España, piezas arqueológicas del Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid y de la Escuela de Diplomática Española, a las que se unieron colecciones de particulares, procedentes de la Iglesia, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Estado Mayor del Ejército¹³⁰. El crecimiento de la colección en la fase previa a su apertura al público, hizo que las limitadas condiciones de espacio se fueran acentuando a medida que la colección ampliaba el volumen de obras. Los sucesivos directores reclamaron obras de adaptación y mayor espacio para la institución. El sucesor de Monlau, José Amador de los Ríos (1816-1878), fomentó algunas reformas del edificio y mandó construir un pabellón para taller de restauración.

La inauguración del Museo Arqueológico Nacional en el Casino de la Reina se produjo finalmente en 1871, siendo difíciles ya las condiciones para albergar las colecciones de modo óptimo, por carencia de espacio y por una progresiva llegada de piezas en los primeros años de la institución, fomentada fundamentalmente por la labor de las Comisiones de Facultativos del Museo Arqueológico Nacional, que fue impulsada por el director del museo, el escritor Ventura Ruiz Aguilera (1820-1881). Durante su dirección entre 1868 y 1872, comienzan las comisiones por las que se recogieron las incautaciones de los gobernadores civiles en las provincias,

¹³⁰ GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Historia de los Museos en España*, Madrid: Espasa-Calpe, 1955.

con la consecuente demanda de espacio para albergar las piezas. A partir de este crecimiento, en 1876 se contabilizaban cerca de 120.000 objetos en la colección del museo.

El Casino de la Reina dejó de ser capaz de albergar la colección en continuo crecimiento y la falta de espacio provocó que se solicitara una ampliación. El conservador de la sección de prehistoria y antigüedades José Ramón Mélida (1856-1933) reclamó más espacio para su sección, algo que se considera que es también una necesidad para el resto de secciones del museo. En 1888 se construyó un pabellón de ampliación para esa sección, según diseño del arquitecto Enrique Repullés y Vargas (1845-1922). Fue una ampliación anexa del edificio del Casino de la Reina a la que se unía por la parte trasera mediante una galería. No obstante, esta ampliación no fue suficiente para hacer frente a la llegada de continuas incorporaciones de piezas a la colección del Museo Arqueológico Nacional en esta etapa. Los bienes ingresaban tanto a través de donaciones, compras o por incautación. Gaya Nuño señaló en este sentido que “el viejo Casino de la Reina de la calle de Embajadores resultaba totalmente mezquino para albergar las colecciones, y una ampliación, realizada en 1888, no significó gran desahogo”¹³¹. Esta ampliación por lo tanto no permitió la continuidad de la institución en este edificio y se planteó necesario el cambio de sede para la extensión del museo a su nuevo edificio.

El Museo Arqueológico se trasladará al edificio del Paseo de Recoletos, diseñado por Francisco Jareño para ser Palacio de Bibliotecas y Museos en 1865 y finalizado por Antonio Ruiz de Salces, quien introdujo en 1881 algunas variaciones al proyecto original, fundamentalmente en la fachada de la calle Serrano, en el ala donde se instalaría el Museo Arqueológico Nacional. Su ubicación fue un solar del Ministerio de Fomento ubicado en el Paseo de Recoletos que iba a estar destinado inicialmente a la Escuela de Veterinaria¹³². La construcción comenzó en 1866, un año antes de la fundación del Museo Arqueológico Nacional y no finalizaría hasta

¹³¹ GAYA NUÑO, J. A., *Op. Cit*, 1955, p. 322.

¹³² La Escuela de Veterinaria quedaría en un edificio en la calle Embajadores, construido también por Jareño.

1892. La ceremonia de colocación de primera piedra estuvo presidida por la Reina Isabel II en 1866. Las colecciones del Museo Arqueológico empiezan a instalarse en esta sede en 1894, se abre al público el día 5 de julio de 1895.

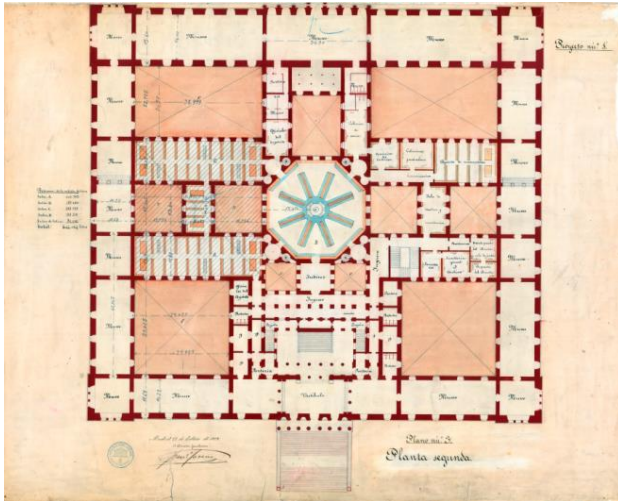


Ilustración 46. Plano del Palacio de Museos y Bibliotecas, proyecto de Jareño (Museo Virtual Biblioteca Nacional de España)

El Palacio de Recoletos, como se le denominó coloquialmente, es un edificio de composición cuadrangular, con un eje central entre las calles Recoletos y Serrano de composición cruciforme en torno a patios, en cuya disposición y lenguaje arquitectónico se advierte la influencia de la tipología del museo palacio, con connotaciones de representación simbólica de ensalzamiento de la administración pública de la monarquía española del momento. El propio arquitecto Jareño señaló en la memoria de su proyecto que su intención era legar a la posteridad un edificio monumental que perpetuara la memoria de la administración y del arquitecto que lo diseñó y para ello estudia edificios museísticos como la Gliptoteca y la Alte Pinakothek de Múnich de von Klenze, el Altes Museum de Schinkel de Berlín y el edificio proyectado por Smirke para trasladar al Museo Británico de su sede original.



Ilustración 47. Museo Arqueológico Nacional de Madrid: fachada principal a calle Serrano. (Fotografía Ministerio de Cultura y Deporte)

El uso del edificio se compartió entre el Museo Arqueológico Nacional, la Biblioteca Nacional, el Museo de Arte Moderno y el Archivo Histórico, aunque inicialmente estuvo previsto albergar también al Ministerio de Fomento. Por su condición de edificio dedicado a las artes y la cultura en el que conviven diversas instituciones, tanto museísticas como biblioteca y archivo, se ha comparado con el Museo Fridericianum de Kassel¹³³. La llegada del Museo Arqueológico Nacional al Palacio de Recoletos supuso la dotación de espacio para el desarrollo del museo, desprovisto de superficie desde su origen, lo que conllevó que para su inauguración la instalación de las piezas supusiera una tarea substancial, por el considerable aumento de la colección desde los primeros años cuando pasó a tener cerca de 30.000 objetos y 130.000 monedas¹³⁴.

¹³³ LAYUNO ROSAS, M^a Ángeles *Op Cit.*, 2004, pp. 47- 48.

¹³⁴ CABRERA LAFUENTE, Ana, “La inauguración del Museo Arqueológico Nacional en su emplazamiento actual”, en *De gabinete a museo: tres siglos de historia: Museo Arqueológico Nacional*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1993, pp. 129-131.

4.2.7 La National Gallery of British Art de Londres como museo descentralizado y sus primeras ampliaciones (1906 y 1910)

La Galería Nacional de Arte Británico (*National Gallery of British Art*) abrió al público en 1897 como museo dependiente de la National Gallery, dedicado exclusivamente al arte inglés, siendo el antecedente de la Tate Gallery, denominación con la que fue conocido el museo desde su origen en alusión a su fundador, el magnate del azúcar Sir Herni Tate¹³⁵. Este museo respondería a uno de los precedentes de la descentralización museística, al estar bajo la misma dirección y la tutela del Patronato de la National Gallery, situación que se mantiene entre 1897 y 1917, fecha en la que se independiza del museo matriz. Se trata de una de las ampliaciones más directamente vinculadas con el acrecentamiento de fondos destinados a exposición.

El precedente del museo como sección dependiente, fue la colección de pintura contemporánea que Sir Henry Tate había legado al Estado británico¹³⁶ que fue presentada originariamente en la National Gallery y a la que se añaden posteriormente las colecciones del escultor Sir Francis Chantrey (1781-1841), obras del pintor simbolista George Frederick Watts (1817-1904) y una colección de 73 acuarelas realizadas por el artista inglés William Kames Müller (1812-1845) ofrecidas al museo por el político liberal Sir Joseph Weston (1822-1895) en 1908.

Para dotar a la colección de una sede propia, Sir Henry Tate había escogido un solar en 1892 que quedaba disponible tras el derribo dos años antes de un edificio de antiguo uso penitenciario, recientemente liberado en el barrio de Millbank de Londres. En este solar, el edificio original de la Tate Gallery fue proyectado por el arquitecto victoriano Sidney J. Smith (1858-1913) en lenguaje clasicista, con una distribución de ocho galerías de exposición que albergaban unas 245 pinturas y un largo hall para exponer esculturas. Desde su inauguración se planteó la necesidad

¹³⁵ Su denominación oficial como Tate Gallery data de 1932.

¹³⁶ HOLMES; BAKER, *Op. Cit.*, 1924, p. 79.

de ampliarlo en una galería más y comenzó un proceso de extensión del museo que ha sido continuado. El crecimiento de la colección por donaciones, legados o compras, fue la motivación principal de estas ampliaciones. De este modo, la primera ampliación se inaugurará en 1906, fue proyectada por el mismo arquitecto y duplicó la capacidad original del edificio¹³⁷.

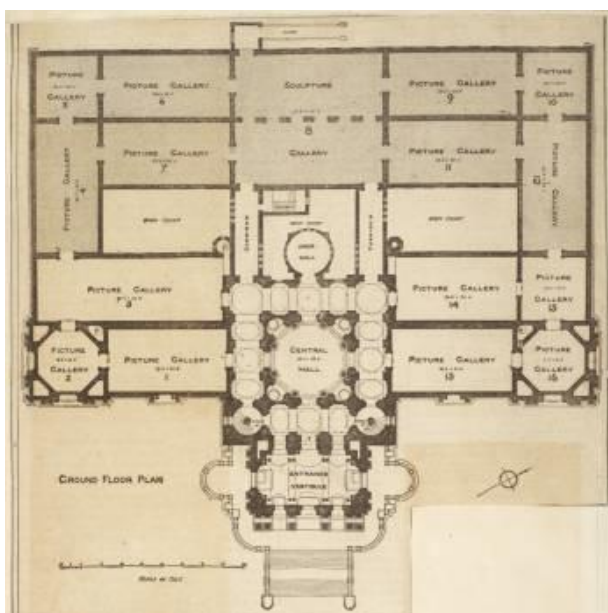


Ilustración 48. Plano de ampliación de la Tate Gallery, proyecto de Smith, 1906. (Fotografía Tate Gallery Archives)

Desde finales del siglo XIX incrementan los fondos de arte británico considerablemente y se completan con la donación de la colección Turner Bequest al Estado compuesta por cerca de 30.000 obras en papel y pinturas que el artista donó con la condición de que una galería se construyera para conservarlas. En la Tate Gallery se propone realizar una construcción bajo el impulso del mecenas Sir Joseph Joe Duveen¹³⁸ (1843-1908) para la exposición de 270 obras de Turner. Se trata de una anexo proyectado por el arquitecto y decorador inglés William Henry Romaine-Walker (1854-1940) y financiado por Duveen, formado por nueve galerías y espacios para la exhibición de acuarelas y dibujos del mismo autor, denominada Turner Wing. Fue inaugurada en 1910, tras la muerte de J.J. Duveen.

¹³⁷ Para conocer datos sobre el proceso de creación de la Tate Gallery es de gran valor la información que ofrece Jesús Pedro Lorente en su análisis sobre las galerías de arte fundadas por iniciativas privadas en Inglaterra durante el siglo XIX y principios del XX. Véase, LORENTE, Jesús Pedro, *Cathedrals of urban modernity: The first museums of Contemporary Art, 1800–1930*, Aldershot: Ashgate, 1998, pp. 97-145. El autor ofrece una imagen publicada en *The Builder* en 1891 en la que compara la construcción penitenciaria, Millbank Site, con el diseño de la nueva galería de arte en Milbank, acompañados del retrato de Henri Tate (*Ibidem*, p. 126)

¹³⁸ Joseph Joe Duveen (1843-1908) fue un mecenas, comerciante y galerista de origen holandés afincado en Londres. Fundó la galería Duveen Brothers.

Durante la Primera Guerra Mundial la National Gallery of British Art tuvo que cerrarse al público pues el edificio fue ocupado por el Ministerio de Pensiones entre 1917 y 1920, fecha en la que inicia su reapertura. En este periodo modificó su misión institucional, su condición administrativa y su denominación. En 1917 se independiza de la National Gallery y adquiere la denominación oficial de *The National Gallery, Millbank*, siendo el museo responsable de la colección de arte británico desde 1500 hasta la contemporaneidad y de la colección nacional de arte moderno internacional. Su primer director fue Charles Aitken (1869-1936).

La transferencia al museo de 200 pinturas de artistas ingleses en 1919 hizo crecer considerablemente su colección. A partir de entonces se considera uno de los museos con una colección en constante incremento. Fue incorporando obra de los artistas ingleses producida hasta el principio del siglo XX y posteriormente incluyó obra de artistas extranjeros, con una representación de obra impresionista y postimpresionista adquirida por patrocinio del industrial y coleccionista Samuel Courtauld (1876-1947) y la incorporación de obra por otras donaciones privadas que consiguieron que la colección de la Tate Gallery ofreciera una representación de las distintas etapas de creación del arte británico, uniéndose a la colección piezas de William Blake, George Frederic Watts, Alfred Stevens y artistas prerrafaelitas y ligados al impresionismo en Inglaterra.



Ilustración 49. National Gallery of British Art: Turner wing, 1910 (Fotografía Tate Archives)

4.2.8 El Nuevo Hermitage: adaptación del edificio para su conversión en Museo del Hermitage.

El Museo Imperial del Hermitage abrió al público el 5 de febrero de 1852 en una sede que fue la ampliación de la sede original y que dotó de un espacio museístico a la colección palaciega. Se alojó en el edificio del Nuevo Hermitage, cuyo proyecto había realizado Leo von Klenze (1784-1864) por encargo del Emperador Nicolás I de Rusia (1796-1855) ¹³⁹ en una actuación de ampliación del espacio arquitectónico destinado a la exhibición de colecciones privadas para ofrecer espacios a la visita pública, que fueran diferenciados por sus condiciones museográficas de la sede palaciega en la que se origina la colección. El Museo del Hermitage tuvo como origen la colección privada de Catalina la Grande, formada en el siglo XVIII a partir de un importante conjunto de obras pictóricas holandesas y flamencas, que fue incrementándose paulatinamente y adquiriendo grandes dimensiones. La primera sede de la colección original fue el edificio anexo al Palacio de Invierno, llamado Hermitage, ordenado construir por Catalina II al arquitecto Yury Velten (1730-1801) para su uso personal como pabellón para alojar la colección de 225 obras pictóricas del siglo XVII que había adquirido al marchante Gotzkowsky, a la que se añaden las obras adquiridas a continuación de la colección Pierre Crozat y de la colección Walpole, entre otras, con la intención de formar una galería al modo europeo.

¹³⁹AAVV, *The Hermitage. The History of the buildings and collections*, San Petersburgo: Alfa Colour Art, 2000. El Museo del Hermitage se encuentra alojado en el conjunto palaciego principal de San Petersburgo, a orillas del río Neva; ocupa el Palacio de Invierno y sus edificios anexos The Small Palace, Old Hermitage, Large Hermitage y Hermitage Theatre. Su colección está formada por más de tres millones de bienes culturales de procedencia internacional y con datación en un margen cronológico que parte de la Prehistoria hasta el siglo XX. El Museo del Hermitage surge a partir de la colección privada de Catalina la Grande de obra pictórica holandesa y flamenca, que se incrementa paulatinamente y adquiere grandes dimensiones; su primera sede fue el Hermitage de Catalina II y posteriormente, a mediados del siglo XIX, Nicolás I de Rusia dota de nueva sede al Hermitage, que será abierta al público bajo la denominación de Imperial Hermitage Museum. A principios del siglo XX, a consecuencia de la revolución, cambia la denominación por State Hermitage. A finales de la década de 1990 se añadió al Museo del Hermitage el General Staff Building, situado en la orilla opuesta del río Neva. En la actualidad se encuentra en ejecución el proyecto del Great Hermitage.

Desde su fase inicial, el edificio del Hermitage de Catalina II fue ampliado a causa del incremento de la colección, lo que hizo necesario construir un edificio de mayores dimensiones. Entre 1769 y 1775 Velten construye una galería paralela que conecta los pabellones norte y sur del Hermitage y, al resultar insuficiente, añade entre 1771 y 1787 un nuevo edificio en paralelo al pabellón norte, que se denominará Largo Hermitage o Viejo Hermitage. A partir de estas ampliaciones del edificio para la colección original, la sede inicial pasó a denominarse Pequeño Hermitage y este conjunto, recibe el nombre de Gran Hermitage.

En consecuencia, el Gran Hermitage fue completado por el arquitecto Giacomo Quarenghi (1744-1817), quien construye una réplica de las logias de Rafael del Vaticano y levanta el Hermitage Theatre (1783-1789) a cada lado del Canal de Invierno. Con estas construcciones se inaugura el Hermitage en el entorno de la corte; este espacio museístico albergaría una colección de elevada relevancia, en la que destacaron las pinturas del siglo XVII procedentes de Francia, España, Alemania, Holanda e Italia, así como obra escultórica y de artes decorativas. Posteriormente, a consecuencia de las destrucciones ocasionadas por el incendio producido en 1838 en los edificios del conjunto palaciego¹⁴⁰, Nicolás I de Rusia planifica a mediados del siglo XIX una actuación de reorganización del Hermitage con el objetivo de abrirlo a la visita pública. Su intención fue dotar al conjunto palaciego de San Petersburgo de un componente museístico que demostrase el esplendor del gobierno ruso y de la cultura del país. A partir de esta propuesta, se construye el edificio del Nuevo Hermitage, situado entre el Pequeño Hermitage y el Canal de Invierno, al norte del Viejo Hermitage y se abre al público general en 1852.

¹⁴⁰ El Palacio de Invierno sufrió un incendio en 1838, por el que se destruyó la decoración, aunque pudieron salvarse gran parte de los bienes y las pinturas. Desde 1839 se inicia la reconstrucción encargada a dos arquitectos rusos, Vasily Stasov (1769 y 1848) y Alexander Briullov (1798-1877) y supone el punto de partida para el proyecto de renovación del Hermitage propuesto del Nicolás I.



Ilustración 50. Museo Nuevo Hermitage: fachada principal
(Fotografía en la web del museo)

En esta operación arquitectónica se realiza una adaptación funcional del conjunto del Gran

Hermitage para su uso como museo público, siendo preciso otro edificio de tipología museística similar a los construidos en diferentes países de Europa, que dotase a la institución de espacios funcionales de carácter expositivo para facilitar la exhibición al público. Nicolás I escoge como arquitecto para esta intervención de ampliación del actual Hermitage a Leo von Klenze, autor de los edificios de la Pinacoteca y la Gilptoteca de Munich, que visitó en 1838. De este modo, Von Klenze será quien diseñe el primer edificio ruso para museo, denominado Nuevo Hermitage.

El proyecto de von Klenze es de estilo neogriego y opta por la sencillez y la regularidad de la tendencia clasicista de la arquitectura museística del siglo XIX. El arquitecto alemán proyectó el edificio, la decoración y ornamentación escultórica. Posteriormente su proyecto fue adaptado por los arquitectos rusos Nikolay Yefimov y Vasily Stasov, y supuso el inicio de una transformación de la arquitectura de tipología palaciega a los requerimientos de espacios museísticos. La construcción se realizó entre 1842 y 1851. La planta baja se proyecta para la instalación de la colección de escultura. La escalera principal es de tres tramos y lleva a la planta primera, donde se expone la colección de pintura. Se emplea mármol blanco, estuco en los muros y columnas neoclasicistas en el vestíbulo de acceso.

4.2.9 Las primeras ampliaciones del Metropolitan Museum de Nueva York (1873 y 1879), construcción de nueva planta (1880) y ampliaciones de su edificio principal (1894, 1895, 1903, 1909)

El Metropolitan Museum de Nueva York tuvo dos sedes previas a la actual. Fue fundado 1870 por la New York Legislature, a partir de la creación de un patronato provisional de cincuenta personas en 1866 que recibió donaciones económicas y adquirió obras artísticas, con la intención de ofrecer el conocimiento del arte y educación al pueblo americano¹⁴¹. Tras su creación, en su etapa inicial, el Metropolitan Museum se instaló en régimen de alquiler en dos sedes de carácter residencial. La primera de ellas fue el edificio Dodworth, lugar donde dió comienzo



la colección en 1871. El Dodworth Building estaba situado en el número 681 de la Quinta Avenida, en un inmueble de viviendas y posterior escuela de danza que se adaptó después a uso expositivo. La colección del Metropolitan comenzó a formarse en ese edificio con la adquisición de su primera pieza arqueológica, un sarcófago romano y la cifra de 174 pinturas de origen europeo del barroco al neoclasicismo.

Ilustración 51. Metropolitan Museum de Nueva York: primera sede, Dodworth building (Fotografía Archivos del Metropolitan)

La apertura al público del Metropolitan Museum se produjo en el Dodworth Building el 22 de febrero de 1872. Según W. E. Howe, autor de la historia del Metropolitan Museum en sus inicios, los espacios del edificio Dodworth estuvieron bien concebidos para el uso expositivo contando con iluminación cenital; se produjo una buena acogida al público en sus salas. No obstante, se trataba de una

¹⁴¹ La fundación del Metropolitan Museum se sitúa en el contexto de creación de instituciones museísticas de misión enciclopedista por influencia del Museo del Louvre. En la década de 1870 se fundan en Estados Unidos, además del Metropolitan, otros museos representativos de esta tendencia como el Museo de Bellas Artes de Boston o el Art Institute de Chicago. Fueron instituciones creadas por iniciativa de particulares, con la intención era mostrar grandes creaciones de las principales civilizaciones de la historia, del mismo modo que las instituciones europeas y a imitación del Museo del Louvre. Para mayor información, véase: JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, *Historia del Museo en nueve conceptos*, Madrid: Alianza, 2014. pp 89-92.

medida provisional para albergar la colección en su formación inicial pues desde el Patronato del Metropolitan se propuso la construcción de un edificio de nueva planta en la misma fecha de 1871. En la fase de planificación previa a la dotación de una sede permanente para el Metropolitan fue preciso escoger una ubicación en la ciudad de Nueva York y contar con medios económicos para llevar a cabo la construcción para el museo. En 1871 el Patronato del Metropolitan escoge como lugar para la construcción del museo un terreno en Manhattan Square, que se propone que se comparta con el edificio del Museo Americano de Historia Natural, sin embargo, el comité formado por expertos de ambos museos y arquitectos (Mess, Sturgis, Hunt, Rewick, Weston), recomiendan que se redacten necesidades distintas para ambos museos por sus diferencias en las configuraciones espaciales y de equipamientos, por lo que se opta por impulsar dos proyectos independientes. En este espacio permanecerá finalmente la sede del Museo de Historia Natural, descartándose este ámbito para el edificio del Metropolitan, para el cual se plantean espacios como el Reservoir Square, luego denominado Bryant Park, junto a la New York Public Library sin embargo, aunque desde el Patronato se consideró como un espacio adecuado por sus condiciones de accesibilidad en la ciudad, no obstante, se deshecha por falta de disponibilidad de espacios anexos para una ampliación del edificio en etapas posteriores¹⁴². Al cabo de las negociaciones, la comisión de parques de Nueva York ofreció un espacio en Central Park conocido como Deer Park, destinado a la construcción del edificio del Metropolitan Museum of Art.

Desde 1872 se comienza a plantear el diseño del edificio con el arquitecto y paisajista Clavert Vaux (1824-1895), quien había diseñado el plano de Central Park junto con Frederick Law Olmsted (1822-1903) y era el responsable de las obras en el parque. Mientras se producen los trabajos preparatorios para la redacción de un proyecto para el edificio del Metropolitan, este museo permaneció en Dodworth durante dos años y fue necesario su traslado a una nueva sede en 1873 cuando la colección comenzó a incrementarse con las primeras donaciones y adquisiciones, entre ellas colecciones de pintura holandesa y flamenca y la incorporación a la

¹⁴² HOWE, Winfred E., *A History of the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1913, p.151-152.

colección de las piezas de escultura antigua traídas de Europa por el cónsul americano en Chipre, Luigi Palma di Cesnola que se contabilizaban en cerca de 6.000 piezas, que provocaron un incremento considerable de la colección por lo que fue necesario el traslado del Metropolitan a una sede de transición, la Douglas Mansion. Las colecciones se llevan de Dodworth a la nueva sede en la primavera de 1873.

El edificio residencial de la Douglas Mansion fue la segunda sede provisional del Metropolitan y se ocupa por necesidades de extensión de la sede anterior y de modo temporal mientras se construía la sede de Central Park. Estaba situada en el número 128 West de la calle 40 entre la sexta y la séptima avenida. Se describió como un edificio de grandes dimensiones, capaz de exponer la colección existente y las antigüedades traídas de Chipre y de asumir la política de incremento de colecciones de la institución. Era un edificio accesible, rodeado de espacios que permitían la construcción de nuevas galerías. La viabilidad de ampliar la Douglas Mansion se consideró una ventaja en la gestión del museo y se planteó que podría



ser necesario ampliar antes de que estuviera terminada la sede de Central Park, lo que se estimaba que podría ofrecer un quíntuple de la superficie expositiva más que la sede anterior¹⁴³.

Ilustración 52. Metropolitan Museum de Nueva York: Douglas Mansion, segunda sede (Fotografía Archivos del Metropolitan).

La financiación para un proyecto de nueva planta en el Parque se obtiene en 1874. La sede principal del Metropolitan fue proyectada por Clavert Vaux y Jacob Wrey Mould en estilo neogótico, respondiendo al ecléctico estilo Beaux-Arts que se empleaba en gran parte de los edificios representativos americanos. Se encuentra situado entre la Quinta Avenida y la calle 82 y comenzó a construirse en 1874, tras la cesión por parte del Ayuntamiento de Nueva York de unos terrenos para edificar su sede en Central Park. Abre al público en 1880.

¹⁴³ HOWE, W.E., *Op Cit*, 1913, pp. 161-162.



Ilustración 53. Metropolitan Museum: sede en Central Park (Fotografía Archivos del Metropolitan)

El edificio del Metropolitan fue ampliado en sucesivas ocasiones posteriormente, quedando la arquitectura original oculta por las construcciones anexas posteriores. En 1888 se produce la primera ampliación del edificio hacia el sur, doblando la superficie expositiva y creando un nuevo espacio de acogida; en 1894 se amplía hacia el ala norte, en 1895 se amplía de nuevo con la construcción de un hall de acogida principal (great hall) que se construye hasta 1905; el nuevo hall principal fue diseñado por Richard Morris Hunt (1827-1895) y condujo a que se trasladara la fachada del museo hacia la Quinta Avenida, originariamente dirigida en dirección al parque.

Posteriormente varias ampliaciones extendieron el museo en el parque a partir de las intervenciones de McKim, Mead y White realizadas a consecuencia del importante incremento de las colecciones. En 1905 había comenzado una etapa de prosperidad del museo en la que se adquieren importantes colecciones de obras de arte y arqueología que lo sitúan entre los más relevantes museos del mundo y se completan con importantes donaciones y legados en la década de 1910.



Ilustración 54. Metropolitan Museum: fachada de Richard Morris Hunt (Fotografía Archivos del Metropolitan).

4.2.10 Las primeras intervenciones en el edificio del Museo Nacional del Prado

En la sede del Museo del Prado se realizaron intervenciones para su adecuación al uso museístico a lo largo del siglo XIX y principios del XX. En gran parte se trató de dotar de mejores condiciones al edificio, organizar las circulaciones y ampliar su superficie ganando espacios al edificio proyectado en 1785 por Juan de Villanueva (1739-1811) como Gabinete o Galería de Historia Natural y Academia de Ciencias. Estas intervenciones se realizan con la finalidad de convertir en museo a un edificio con uso no museístico, y por otra parte, bajo la necesidad de acondicionar su arquitectura en estado de deterioro tras la Guerra de la Independencia¹⁴⁴ implicando la realización de varias obras para su adecuación y mejora que se prolongaron hasta la década de 1830¹⁴⁵.

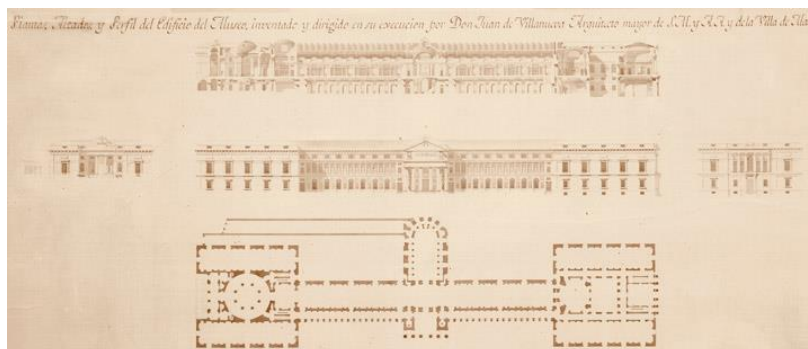


Ilustración 55. Museo del Prado: plano y alzado del proyecto de Academia de las Ciencias de Juan de Villanueva. (Fotografía en web del museo)

El edificio de Villanueva es un inmueble con diferentes entradas y múltiples recorridos, adaptado a la configuración del terreno y a las necesidades para albergar cada una de las instituciones para las que fue proyectado: la Galería de Historia Natural, la Academia de las Ciencias Naturales y el Salón de Juntas de las Academias. El diseño responde a un inmueble de disposición longitudinal, con

¹⁴⁴ Las obras de construcción del edificio comenzaron en 1785 y tuvieron que ser interrumpidas por los sucesos de la Guerra de la Independencia, en la que se empleó como cuartel de caballería.

¹⁴⁵ Para el conocimiento del proyecto del edificio del Museo del Prado y de las actuaciones arquitectónicas realizadas hasta inicios del siglo XXI es fundamental la publicación: MONLEÓN GAVILANES, Pedro, *El Museo del Prado, biografía del edificio*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2011.

fachada principal al Paseo del Prado y tres ejes transversales, el central en forma de sala basilical de doble altura¹⁴⁶.

La arquitectura original ha sido modificada en varias ocasiones a través de intervenciones parciales desarrolladas desde la segunda mitad del siglo XIX desde el cambio de uso del edificio, al convertirse en sede de las colecciones reales en 1818¹⁴⁷. Le sucederán en ocasión de este cambio de uso, distintas obras de adecuación del espacio: primeramente se reformó la planta principal, para la exposición de pinturas y se acometieron reformas para alojar escultura en la planta baja, con entrada desde el Jardín Botánico (Puerta de Murillo)¹⁴⁸.

Con posterioridad se produjeron varias intervenciones en el edificio desde mediados siglo XIX que han dado lugar a una arquitectura de yuxtaposición sobre el edificio original, desarrolladas entre 1847 y 1980. Estas actuaciones fueron paulatinamente transformando el carácter original del edificio tanto por reformas como por extensiones de la obra histórica. La primera reforma fue proyectada por el arquitecto Narciso Pascual y Colomer (1808-1870) quien fue nombrado arquitecto real del Museo del Prado en 1844 cuando se encontraba construyendo el Congreso de los Diputados, y se ejecutó entre 1847-1852, durante la dirección de José de Madrazo. Su actuación principal consistió en cubrir el espacio abisdial concebido por Villanueva como Sala de Juntas, que había quedado inacabado, para crear una galería que se denominó Sala de la Reina Isabel de Braganza y que

¹⁴⁶ Las dos instituciones principales contaron con una planta cada una, sin ninguna diferenciación jerárquica. De este modo, la Academia de las Ciencias, con entrada en la puerta situada frente al Jardín Botánico, ocupaba la planta baja, mientras que la Galería de Historia Natural, se extendía en la planta alta, con entrada a través de un pórtico en una cota superior del terreno. Por su parte, el espacio destinado al Salón de Juntas, de planta basilical, tenía acceso desde el Paseo del Prado, se situaba en la cota baja y contaba con doble altura. Esta diferenciación de usos implicó que no existieran grandes relaciones internas entre las dos plantas, de este modo no se construyó una escalera monumental que comunicara las dos instituciones.

¹⁴⁷ El Consejo del Rey el 29 de noviembre de 1814 recomendó a Fernando VII que para crear un museo de pinturas y esculturas era aconsejable “aprovechar para este famoso edificio que a este fin y a costa de muchos millones se construyó por la magnificencia de los Augustos abuelo y padre de V.M. en el Paseo del Prado, que no dextarlo destruir del todo por buscar otro más a mano, o más cómodo”. La decisión de destinarlo a museo se hace pública en marzo de 1818 (Gaceta, 3 de marzo 1818) con unos objetivos museísticos claros. En primer lugar los reyes deciden encargarse de la conclusión de la obra del edificio y planean que primero se termine la gran galería, “para colocar en ella, para su conservación, para estudio de los profesores y recreo del público, muchas de las preciosas pinturas que adornan los Palacios Reales”.

¹⁴⁸ Una vez concluidas las primeras reformas interiores, se decora la fachada principal, con medallones esculpidos por Ramón Barbá y un relieve en el ático del pórtico neo-dórico.

generó un espacio en galería circular con función expositiva. El proyecto de terminación de la sala absidial fue redactado en 1847 y las obras ejecutadas entre



1847 y 1849, consistiendo en el cierre de los muros, el labrado de la cornisa exterior y la instalación de nuevas armaduras y cubierta.

Ilustración 56. Museo del Prado, sala de la reina Isabel II. Fotografía Laurent (Copyright de la imagen ©Museo Nacional dePrado)

Posteriormente, tras la visita de la reina Isabel II al museo, comienza el acondicionamiento de una nueva sala de exposicion sobre este espacio absidial, que será soportado por una galería ovalada apoyada en columnas corintias de fundición, y que finalizó en 1852.

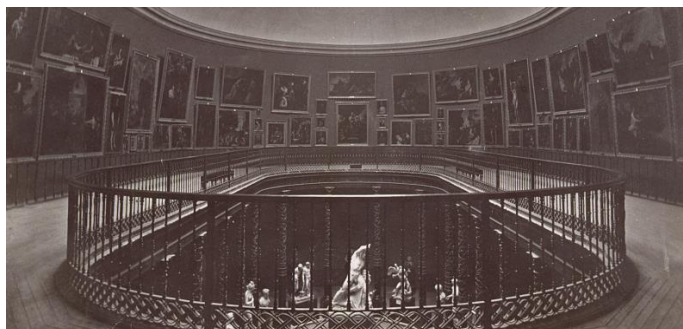


Ilustración 57 Museo del Prado, galería de la Sala Reina Isabel Fotografía Laurent, hacia 1879 (Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado)

La segunda reforma, consistió en tres intervenciones proyectas por Francisco Jareño entre 1880 y 1892. Estas actuaciones implicaron una ampliación de superficie y un cambio en las circulaciones. A partir del proyecto de Jareño se añade una escalinata en el testero norte del edificio, suprimiendo la rampa de acceso original, que había sido reclamada por la dirección del museo desde que en 1851 José de Madrazo informara sobre el riesgo de humedad que provocaba sobre las colecciones y la posterior solicitud en 1868 de Federico de Madrazo, añadiendo como consecuencia de esta rampa también el efecto de oscuridad en las salas de la planta baja; se modifica la Sala de la Reina Isabel, eliminando la tribuna-galería de Colomer y creando un forjado completo de modo que se amplía la superficie

disponible en el interior del edificio y además se plantean, pero no se aprueban finalmente, dos pabellones exentos de nueva planta en la parte trasera para la exposición de pintura ¹⁴⁹.



Ilustración 58. Museo de Prado, fachada norte. Fotografía Laurent, posterior a 1878 (Colección Museo de Historia de Madrid, nº 00002.716940)

La tercera reforma fue la ampliación del arquitecto Fernando Arbós y Tremanti (1840-1916) proyectada entre 1911 y 1913. Se considera la primera ampliación del edificio de Villanueva propiamente dicha, con la que se desarrolla una construcción anexa, ocupando la fachada posterior del edificio original con dos nuevos volúmenes destinados a salas para exposición de pintura. Esta ampliación se había propuesto años antes, cuando se constata una la falta de espacio en el edificio de Villanueva para la exposición de pintura hacia mediados del siglo XIX, o por las necesidades de alojamiento de los trabajadores del museo en la misma etapa¹⁵⁰.



Ilustración 59 Plano esquemático de la ampliación de Arbós, en parte trasera del edificio.

Posteriormente, cuando se plantea el traslado de fondos del Museo Nacional de la Trinidad en 1870, se hace más evidente la necesidad de espacio por incremento de colecciones. En todas estas ocasiones se había planteado que el crecimiento del

¹⁴⁹ Pueden imágenes de ls salas del Museo del Prado en el siglo XIX y principios del siglo XX a través del catálogo de exposición: MATILLA, Manuel, PORTÚS, Javier, PÉREZ, Helena, GARCÍA FELGUERA, M^a de los Santos, *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)* Madrid: Ediciones El Viso, 2004.

¹⁵⁰ En años posteriores se construyen nuevos volúmenes añadidos a la ampliación de Arbós y Tremanti: Chueca y Lorente amplían en 1956, Muguruza en 1964.

edificio del museo se habría de realizar en su parte trasera. Los trabajos de ampliación inician en 1914 y finalizarán en 1921. Las nuevas salas se abren a la visita pública en 1923¹⁵¹.

Sobre las intervenciones en el edificio del Museo del Prado se ha afirmado que han sido *como una obsesión*, citando la expresión empleada en la década de 1990 por Miguel Angel Baldellou, siendo una constante sin resolver para los gestores de la pinacoteca y los arquitectos a los que se les encargaban proyectos para la mejora del uso museístico del edificio. De este modo, se sucedieron las reformas y proyectos para seguir mejorando la sede del Museo del Prado, al ser una de las más prestigiosas pinacotecas del mundo. En palabras de Baldellou, la situación fue compleja desde el principio:

“Si, considerado tan sólo como estructura arquitectónica, el edificio presentaba notables dificultades para su terminación correcta, con la consideración de su adecuación a la función asignada como Museo, la cuestión era más conflictiva todavía. Porque ahí radican muchos de sus problemas posteriores. Desde que se adoptó la decisión de utilizarlo como contenedor de un contenido artístico impresionante, el edificio pasó a ser secundario respecto a las colecciones del Museo. Minimizado su valor arquitectónico frente a su función, resultó paulatinamente insuficiente en superficie, inadecuado en términos de uso, inadaptable a la creciente masificación de sus visitas, y menor en términos cuantitativos respecto a las referencias con las que se le comparaba. El edificio no satisfacía las expectativas de la exhibición de la colección y sufrió en consecuencia una larga serie de intervenciones de adaptación y crecimiento”¹⁵².

151 La página web del Museo del Prado ofrece información gráfica sobre las ampliaciones del edificio del Museo, en las que se puede observar la progresión de incremento de espacios. <https://www.museodelprado.es/museo/ampliacion-jeronimos>

¹⁵² BALDELLOU, Miguel Angel, “El Prado como obsesión”, en *Revista Arquitectura*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1996, nº 308, pp. 8-15.

5 CAPÍTULO QUINTO: SEGUNDA ETAPA. AMPLIACIONES DE MUSEOS EN ENTREGUERRAS (1919-1939)

5.1 ANÁLISIS DE LAS PARTICULARIDADES DE LA SEGUNDA ETAPA

Los años que transcurren entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial manifestaron una gran efervescencia en todos los ámbitos creativos e intelectuales del desarrollo de la cultura, con una clara incidencia en la gestión museística del momento, en la que van a ocupar un notorio papel las intervenciones de ampliación de los museos preexistentes y las propuestas de programación de ampliaciones futuras.

Destaca en esta etapa la creación de la Oficina Internacional de Museos (OIM. 1926-1946), fundada por decisión de la Comisión Internacional para la Cooperación Internacional de la Sociedad de Naciones, a propuesta del profesor de la Sorbona Henri Focillon (1881-1943), con el objetivo de contribuir a la colaboración internacional entre los museos. La sede de la OIM se situó en París y se delimitaron sus acciones fundamentalmente a promover estudios de gestión de museos e investigación técnica en materia museística, coordinar acciones comunes entre los profesionales de museos de todos los continentes y fomentar de acuerdos internacionales, además de ofrecer un servicio de documentación especializada en materia museística y de conservación del patrimonio cultural. Este organismo publicó entre 1927 y 1946 la revista internacional de museografía *Museum*, en la que se recogieron artículos que reflejaron una preocupación internacional por la preservación del patrimonio y por los avances en el campo museístico; por otra parte, se organizaron varias conferencias monográficas que impulsaron el intercambio de conocimientos entre los profesionales de los museos, entre ellas la Conferencia de Museografía de 1934 celebrada en Madrid.

En esta etapa se produce una rica reflexión teórica sobre la institución museística¹⁵³ y es también momento de puesta en práctica de relevantes iniciativas, como las llevadas a cabo por el conservador e historiador del arte Wilhem von Bode (1845-1929)¹⁵⁴ en los museos de Berlín, entre cuyas actuaciones destaca la creación del Kaiser-Friedrich-Museum en el que planteó una exposición de contextualización histórica de las colecciones. Von Bode fue nombrado director general de los museos prusianos y elevó la posición del museo en la opinión pública con categoría de institución pública del Estado. Udo Kultermann se refirió a él como un hombre *de carácter limítrofe con lo dictatorial* que se dedicó enfáticamente a la gestión museística a la que aplicó sus conocimientos de historia del arte y coleccionismo: “Su labor fue grande: organizó nuevamente los museos de Berlín, sus conocimientos para hacer adquisiciones los puso también al servicio de otros museos y acrecentó las colecciones de los que dependían de él con valiosas donaciones propias. Además, impulsó numerosas colecciones privadas en distintos países”¹⁵⁵.

No obstante, pese a los avances museográficos y organizativos que se estaban gestando y transmitiendo en el campo profesional y la consideración pública que adquiriría el museo, surgieron también en esta etapa importantes voces que rechazaban y criticaban a la institución museística del momento, en donde se encuentran referencias al carácter de su sede arquitectónica. La capacidad institucional del museo fue denostada por algunos destacados intelectuales, como fue la dura crítica realizada por el poeta Paul Valéry (1871-1945), al no admitir la funcionalidad del museo como institución contemporánea, a la que calificaba de obsoleta y sin fundamento. Paul Valéry, con su escrito *El problema del museo* de 1923 ofreció una de las visiones más críticas del museo en el periodo de entreguerras, opuesta a la que defendía Von Bode en Alemania o Henri Focillon en

¹⁵³ Luca Basso Peressut realizó en 2005 una recopilación de escritos teóricos relacionados con el museo moderno redactados entre 1927 y 1972.

¹⁵⁴ Wilhelm von Bode (1845-1929) fue uno de los más influyentes historiadores del arte en Alemania a principios del siglo XX. Como conservador de los museos reales de Alemania ocupó el puesto de director de la pinacoteca del Kaiser Wilhelm II en 1890 y se dedicó a su organización y acrecentamiento de las colecciones, llegando a crear el Kaiser Friedrich Museum en 1904. Ocupó el cargo de Director general de los museos prusianos entre 1905 y 1920. Le sucede en el cargo Otto von Falke. Influyó en historiadores del momento, entre ellos en Max Friedländer. <https://dictionaryofarthistorians.org/bodew.htm>

¹⁵⁵ KULTERMANN, Udo, *Historia de la Historia del Arte*, Madrid: Akal, 1996, p. 191.

Francia, para quienes el museo cumplía una función social y educativa de especial relevancia.

Desde una postura de rechazo a estas instituciones, Paul Valéry mantuvo que los museos carecían de razón aparente de ser. Presentó su reflexión sobre la función del museo en la sociedad y lanzó un debate sobre una institución a la que consideraba obsoleta y sin cometido propio o incluso perjudicial para las obras y los visitantes, al custodiar en sus edificios piezas artísticas de diferentes índole y procedencia, alejadas de sus contextos originales de creación o de uso, que se situaban de forma aleatoria en espacios que él califica de lúgubres, en los que no se producen conexiones entre ellas, más allá de la adversidad de grandes obras puestas en conflicto. En este espacio, el interesado es sometido, según Valéry, a la norma de una visita autoritaria, situación en la que no es posible permitir la contemplación placentera de la obra artística¹⁵⁶. Valéry rechaza entonces al museo en su totalidad y asocia a su edificio con un templo tétrico visitable, siendo su sede similar a un cementerio de creaciones artísticas que se encuentran enfrentadas en la exposición:

“No me gustan demasiado los museos...Al primer paso que doy hacia las cosas bellas, una mano me arranca el bastón, un rótulo me prohíbe fumar. Enfriado por el gesto autoritario y el sentimiento de coerción penetro en alguna sala de escultura donde reina una confusión fría... Estoy en un tumulto de criaturas congeladas donde cada una pide, sin obtenerla, la inexistencia de todas las demás... Dispuesta el alma a cualquier pena, me adentro en la pintura. Ante mí se despliega en silencio un extraño desorden organizado. Soy presa de horror sagrado... Pronto dejo de saber a qué he venido a estas soledades enceradas, con algo de templo y de salón, de cementerio y de escuela... Salgo con la cabeza molida y las piernas tambaleantes de ese templo de los placeres más nobles... El magnífico caos del museo me sigue y se combina con el movimiento de la calle viva. Mi malestar busca su causa. Percibe, o inventa alguna imprecisa relación entre

¹⁵⁶ VALÉRY, Paul, “Le problème du musée” en *Le Gaulois*, París, 4 de abril de 1923. Reeditado en *Œuvres, Pièces sur l'art*, tomo. I, París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, pp.1290-1293. En España, VALÉRY, Paul, “El problema de los museos”, en *Piezas sobre arte*, Madrid: Visor, 1999, pp. 137-140.

esa confusión que le obsesiona y el estado tormentoso de las artes de nuestro tiempo.”¹⁵⁷

En lo que respecta a la arquitectura, en su crítica al museo, Valéry se refiere a su edificio como una construcción organizada con falta de coherencia: “sólo puede haber edificado esta casa de incoherencia una civilización que no sea voluptuosa ni razonable. Algo absurdo emana de esta vecindad de visiones muertas. Sienten celos entre sí y se disputan la mirada que les da la existencia.”¹⁵⁸

Las condiciones del edificio museístico a principios del siglo XX, que era de tipología clasicista en su concepción, enfático y sobredimensionado, serían un punto de partida para la crítica a la institución, en tanto portadora de valores simbólicos de preeminencia y de elitismo cultural. Al tiempo que se produce esta crítica y que, por otra parte, se esfuerzan sus gestores en encontrar modos de superar la estaticidad del museo y acercarle al público, sus colecciones van creciendo, y es patente la falta de superficie para la exhibición óptima de las mismas en sus salas. Ello dará lugar, en esta etapa, a propuestas de ampliación como solución a la situación del museo que permitirán dotarle de más superficie, mayor visibilidad a las colecciones y una mejora en su servicio público. Fundamentalmente fue necesaria la intervención en las sedes de aquellos museos que se instalaron en construcciones antiguas monumentales y en los que se habían generado grandes colecciones que se hallaban en constante crecimiento, en parte a consecuencia el colonialismo y de las adquisiciones desmedidas que se produjeron desde mediados del siglo XIX. A medida que estos incrementos de piezas se fueron ralentizando se plantearon exposiciones que destacaran las obras más representativas, de modo que los edificios museísticos tuvieron que acoger nuevas presentaciones basadas en criterios museográficos diferentes a los establecidos, que se basaban sobre todo en una exposición de disposición tipológica o en la transmisión de valores de carácter propagandístico a través de la exposición¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Se realiza una referencia a la crítica de Paul Valéry al museo en ARIAS SERRANO, Laura, “Nuevos planteamientos museográficos en los museos de arte contemporáneo: de las primeras críticas al museo en los albores del siglo XX a los actuales “microrrelatos”, en *Complutum*, 2015, Vol. 26 (2). pp.133-143. http://dx.doi.org/10.5209/rev_CMPL.2015.v26.n2.50424

¹⁵⁸ MUÑOZ COSME, A, *Op. Cit.*, 2007, p. 365.

¹⁵⁹ SCHUBERT, K., *Op. Cit.*, 2008, pp. 32-33.

5.1.1 Museografía aplicada al edificio y nuevas configuraciones para la ampliación. Propuestas de la Oficina Internacional de Museos

La planificación museística, necesaria para superar una gestión incontrolada o desestructurada de las colecciones de los museos, fue uno de los objetos primordiales de la reflexión fomentada por la OIM. La naciente disciplina de la museografía pretendió perfeccionar en la etapa de entreguerras la eficacia en la instalación del museo como contenedor de bienes culturales y como medio para la puesta en valor de las colecciones. En relación con ello, en esta época se produce una teorización y un debate sobre la programación arquitectónica del museo en el que también existe ocasión para la reflexión sobre las necesidades de ampliación del edificio museístico, que se transforma en paralelo a la evolución de la organización institucional del museo. En dicho contexto, el conservador de museos de Francia, Louis Hautecoeur señaló que la palabra *museo* agrupaba múltiples realidades en su significado, que no debían quedar ocultas bajo su misma denominación; en relación con ello, consideraba que el programa de cada museo estaba condicionado por la concepción general del museo, una concepción que consideraba que había variado a lo largo de los años y que se mantenía entonces en un proceso de variación continuada¹⁶⁰.

Será en la época de entreguerras cuando se propongan nuevas configuraciones arquitectónicas para la sede del museo, alejadas ya en mayor medida del museo templo y del museo galería hasta entonces dominantes, que van a ir adquiriendo valores de nueva referencia a la modernidad en el tejido urbano en el que se insertan, bajo un lenguaje simbólico nuevo, tanto en lo formal como en lo estético. Con carácter de precedente a la planificación desarrollada en la década de 1930, ha de considerarse muy significativa la propuesta de reorganización del Museo del Louvre formulada por su director, Henri Verne, en 1926 cuya intención fue destinar el edificio del palacio del Louvre íntegramente al uso museístico y reorganizar la distribución espacial del museo; por otra parte, en el plano teórico,

¹⁶⁰ HAUTECOEUR, L., *Op. Cit.*, 1935, p. 13.

los escritos de Auguste Perret sobre la arquitectura museística ofrecieron planteamientos para la renovación del contenedor museográfico. Su publicación sobre “Le musée Moderne” de 1929 en *Mouseion* planteaba la necesidad de proponer principios arquitectónicos específicos para la función museística en paralelo a las necesidades del usuario de sus espacios. Unos años más tarde Louis Hauteceur¹⁶¹ reflexionaría sobre la disposición y organización del edificio arquitectónico en una conferencia impartida en la Escuela del Louvre el 2 de marzo de 1933, ponencia que saldrá a la luz bajo forma de artículo también en *Mouseion*¹⁶² y que será el origen de uno de los informes sobre programación arquitectónica más estudiados de la museología, presentado por el autor a la Conferencia de Museos de Madrid de 1934. La programación de museos era una cuestión reciente pero comenzaba a ser de interés para ciertos conservadores y arquitectos que se dedicaron a la proyección de este tipo de edificios públicos: pueden señalarse los escritos del arquitecto americano Clarence Stein¹⁶³, del arquitecto franco americano Paul P. Cret (1876-1945)¹⁶⁴ o de Philip Youtz, director del Museo de Brooklyn de New York.

Como espacio aglutinador de las propuestas museísticas del momento, es de mención destacable la relevancia que tuvo en este sentido la Conferencia Internacional de Museografía de 1934, organizada por la Oficina Internacional de Museos de la Sociedad de Naciones, que fue celebrada entre los días 28 de octubre y 4 de noviembre de 1934 en el salón de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Esta Conferencia internacional fue la tercera de una serie de reuniones de expertos de la OIM, siguió a la Conferencia Internacional para el

¹⁶¹ Louis Hauteceur, (1884-1973) fue Secretario General de Bellas Artes (1921-40), Director General de Bellas Artes 1940, Consejero de Estado (1941-44 y 1946), Conservador de los Museos Nacionales de Francia del Departamento de Pinturas del Museo del Louvre (1919-27) y del Museo del Luxemburgo (1927-37), Director del Museo Nacional de Arte Moderno (1937-40), Delegado de Comisión Internacional de Cooperación Intelectual (1929), Profesor de historia del arte y de la arquitectura en la Escuela Superior de Bellas Artes de París (1920-40), Universidad de Caen (1919-31), École du Louvre (1920-40), Universidad de Ginebra (1944-49); Redactor *L'Architecture* (1922-39); Primer Director de *Revue de L'Art*, fundada por André Chastel.

¹⁶² HAUTECOEUR, Louis, “Architecture et organisation des musées”, en *Mouseion*, 1933, vol. 23-24, nº III-IV, pp. 5-29.

¹⁶³ STEIN, Clarence, “Architecture et aménagement des musées”, en *Mouseion*, 1933, vol. 21-22, nº I-II, pp. 7-26.

¹⁶⁴ CRET, Paul, “L'architecture des musées en tant que plastique”, en *Mouseion*, 1934, vol. 25-26, nº I-II, pp. 7-10.

estudio de los métodos científicos aplicados al examen y la conservación de las obras de arte, celebrada en Roma en 1930 y a la Conferencia Internacional de arquitectos y técnicos de monumentos históricos, reunida en Atenas en 1931 de la que emergieron las recomendaciones de la Sociedad de Naciones para la restauración, bajo la denominación de *Carta de Atenas*.

Se considera a la Conferencia de Madrid el primer encuentro internacional dedicado a la museografía, con precedentes de carácter nacional en Inglaterra y EEUU. Su convocatoria y consecuencias marcaron un punto de inflexión en la gestión museística, siendo la primera puesta en común de las particularidades de la arquitectura de museos, las instalaciones museísticas y los requerimientos expositivos de las distintas tipologías de bienes culturales. Su objetivo se planteó desde la revisión de las actuaciones realizadas en museología desde principios del siglo XX, brindando ocasión para la reflexión sobre la institución museística al concebirse como una reunión de expertos en la materia, de la que daría resultado un manual de museografía publicado en París en 1935 por el Instituto Internacional de Cooperación Intelectual, en el que se recogen los 18 informes presentados y los debates generados en la sala, así como anexos técnicos especializados en diversas materias específicas¹⁶⁵.

El edificio museístico se trató en la Conferencia Internacional de Museografía desde una perspectiva amplia, tanto en cuanto a su disposición como en relación con las instalaciones, en 6 de los 18 informes presentados. En lo que respecta a la ampliación del edificio museístico es uno de los asuntos señalados en el primer informe, redactado por Louis Hautecoeur y dedicado a la programación

¹⁶⁵ HERRERO DELAVENAY, Alicia; SANZ DÍAZ, Carmen, “La Conferencia Internacional de Museos de 1934. Protagonistas de su organización y desarrollo” en *Revista de Museología*, n.º. 59, 2014, pp. 80-89.

HERRERO DELAVENAY, Alicia; SANZ DÍAZ, Carmen, “La Conferencia Internacional de Museos de Madrid de 1934 en los salones de la Academia de Bellas Artes de San Fernando”, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 2015, n.º, 116, pp. 223-231.

GARCÍA BASCÓN, Antonio José, *La conferencia de Madrid de 1934, sobre arquitectura y acondicionamiento de museos de arte*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2017. Disponible en Archivo Digital Universidad de Granada.

HERRERO DELAVENAY, A, SANZ DÍAZ, C., LUZÓN NOGUÉ, J.M. (dir. y coord.), *La Conferencia de Museos de 1934, en perspectiva*. Actas del Congreso internacional de museografía: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 21 a 23 de noviembre de 2016, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2018.

arquitectónica del museo, texto que se convirtió en referencia internacional para el análisis del edificio del museo desde la década de 1930 y que ha sido considerado de gran influencia en la programación de necesidades arquitectónicas y de usos del museo desde entonces, con vigencia en gran parte de sus aspectos en la actualidad¹⁶⁶. En el caso concreto de las ampliaciones de museos, el primer informe de las actas de la Conferencia Internacional de Museos presentaba los beneficios de plantear previamente la potencial extensión de un edificio del museo, atendiendo a ello desde la propia elección del terreno para la construcción del inmueble museístico. En el epígrafe “Emplazamiento y posibilidades de ampliación” Louis Hautecœur consideró que:

“(...) el plan debería prever siempre las posibilidades de ampliación. Un museo es un organismo que crece. El arquitecto debería entonces establecer un plan mucho más desarrollado que el edificio para el cual se le solicita la construcción inmediata. Nos esforzaremos por tanto en reservar un terreno más amplio que el que reclama el programa inicial. La existencia de un jardín alrededor del museo ofrece por tanto múltiples ventajas (...)”¹⁶⁷.

No obstante puntualizó que, dado que los edificios de museos se hallaban habitualmente en el centro de las ciudades o en barrios con buena accesibilidad, se produjo entonces una carencia de espacio que había impulsado un crecimiento del edificio del museo en altura, a falta de espacio libre alrededor y advirtió que en los casos en los que las ampliaciones se pretenden horizontales, han de ser previstas por el arquitecto en el proyecto inicial, en función de dos aspectos, por una parte la agrupación de los servicios y espacios funcionales derivados de la gestión del museo y por otro lado, las condiciones arquitectónicas de los futuros volúmenes anexos:

“En el agrupamiento de los servicios, intentará situar los departamentos en la situación que facilite los futuros anexos. Tendrá en cuenta, en la redacción de su plano, los futuros volúmenes arquitectónicos que podrán anexionarse, de manera que las ampliaciones futuras sean armónicas con el conjunto”.

¹⁶⁶ DESVALLÉES André, (Prefacio), *Architecture et aménagement des musées. Louis Hautecœur*, París: Réunion des Musées Nationaux, 1993.

¹⁶⁷ HAUTECOEUR, L., 1935. *Op. Cit.* pp.27-32.

Para esta previsión inicial, Haitecoeur proponía que se contase con espacio ajardinado o crear ámbitos cerrados preparados para futuras ampliaciones. Puso como ejemplo la previsión de ampliación del Museo Etnográfico de Hamburgo, a través de un gráfico en el que se propone una extensión del edificio, o el edificio del Toledo Museum of Art, en Ohio, del que señala que se han dejado disponibles dos alas al este y oeste del edificio para destinarlas a futuras salas de exposición, que se emplean a medida de las necesidades del museo, utilizando paneles móviles para el cierre del espacio, de modo flexible y acorde con la exposición en curso. De este modo el edificio está aparentemente completo en el exterior, pero mantiene espacios para uso futuro en su interior, cumpliendo con una tipología que podemos definir de ampliación interna y a medida o paulatina: “Se trata en suma de espacios arquitectónicamente terminados en cuanto a la masa exterior del edificio, y dejando en el interior, todo el espacio necesario para la compartimentación progresiva”

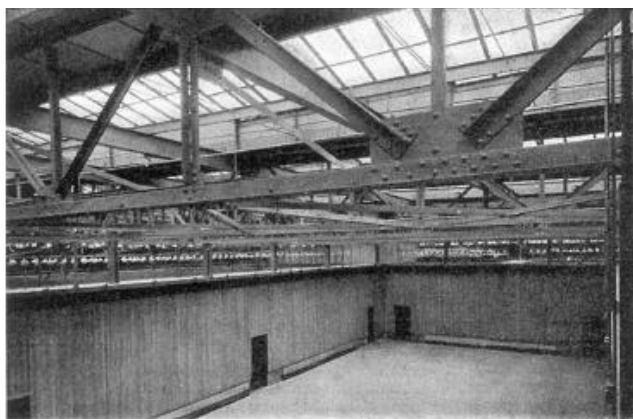


Ilustración 60. Museo de Arte de Toledo, Ohio, vista de sala de exposición, en Haitecoeur, 1935, p. 35.

Por otro lado, Haitecoeur se refiere también a la propuesta de Le Corbusier (1887-1965) para el Museo de Arte Contemporáneo de París, en la que se plantea la extensión entorno a un núcleo central desde el que se desarrollan los nuevos espacios formando una espiral, refiriéndose al museo de crecimiento ilimitado de sobre el que se inspiraba la propuesta. Previo a la celebración de la Conferencia, Le Corbusier había enviado a la OIM una serie de planos del proyecto del Museo de Arte Contemporáneo de París redactado entre 1930 y 1934, tal y como se constata a través de la documentación conservada en la UNESCO sobre la organización de la

misma¹⁶⁸. De este proyecto Le Corbusier había escrito que se trataba de la manera de hacer realidad su teoría de edificio museístico en constante crecimiento, que él consideraba que respondería a las necesidades naturales del crecimiento, tal y como se entienden en la naturaleza orgánica, en el que se añaden elementos armónicamente, desde la idea de conjunto al que precede la idea de parte. Esta visión de la composición arquitectónica era concebida para Le Corbusier como la manera de proyectar evitando edificios concebidos de modo arbitrario. Lo plantea desde un núcleo central a modo de sala de exposición que iría aumentando en salas continuas a lo largo de los años según necesidades de exposición. Carece de fachada y se construye en el extrarradio de las grandes ciudades.

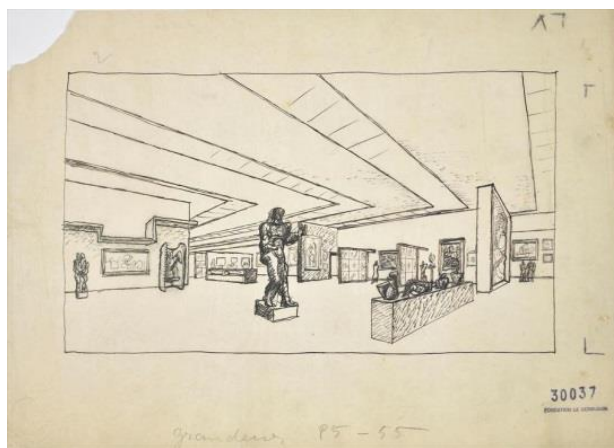


Ilustración 61. Proyecto de Museo de Arte Contemporáneo de París, Le Corbusier, dibujo (Fundación Le Corbusier)

Su propuesta no respondería, sin embargo, a ninguno de los criterios técnicos de la distribución espacial y funcional del museo que se estaban planteando en esos momentos, de modo que no sería considerado más que como una propuesta utópica de construcción museística. No obstante, desde la OIM se difundieron las ideas de Le Corbusier para el Museo de Crecimiento Ilimitado. En *Mouseion* en 1940, la OIM expone los planteamientos teóricos que Le Corbusier transmitió al organismo internacional para explicar su propuesta para un Museo de Crecimiento Ilimitado, iniciada en 1929 y desarrollada en 1939, lo que influirá en proyectos posteriores. Sin embargo, con carácter general, desde la OIM se advierte sobre las ampliaciones que proponer una extensión de la sede del museo ofrece medios a la institución museística para superar, lo que se consideraba en aquel momento, un enfrentamiento entre el carácter dinámico del museo y los condicionantes

¹⁶⁸ Carta de Le Corbusier à Foundoukidis, 1 octubre 1934, en Archivos UNESCO (OIM-IICI IV 13), consultada por la autora en octubre de 2016.

impuestos por el edificio, que no permitían que se desarrollasen acciones motivadas por el programa de la institución. Se consideró que el acrecentamiento de las colecciones, las modificaciones en la concepción del programa y las variaciones en la exposición podían quedar obstaculizadas por la distribución espacial del edificio del museo, de modo que habrían de elaborarse varias propuestas de extensión del edificio museístico, por lo que se considera que en el diseño de los planos de un museo, el arquitecto debe contemplar los requisitos de flexibilidad del edificio y de las posibles extensiones. No obstante aunque desde la OIM se estima necesario ofrecer espacio para el crecimiento y desarrollo de la institución museística, también se advierte sobre lo efímero de estas previsiones, señalando su condición de ser:

“Remedios de efectos pasajeros puesto que un museo con vitalidad no interrumpe su crecimiento y la renovación de sus contenidos y sus modos de exponer”¹⁶⁹.

En estos momentos era ya una evidencia que los edificios de los museos presentan dificultades para la adaptación espacial a nuevos servicios de la institución y sus responsables demandan mayores dimensiones para el contenedor del museo. El historiador del arte y conservador del Louvre, Germain Bazin (1901-1990) expuso en su libro *El tiempo de los museos*, cómo en ese momento se había producido una situación de congestión del edificio del museo y la funcionalidad museística veía limitadas sus expectativas en múltiples aspectos por falta de espacio:

“A comienzos del siglo XX los museos, algunos de los cuales tienen más de cien años de existencia, corren el riesgo de morir de asfixia, pues los locales ya no bastan para exhibir las obras que cuelgan de los muros, se acumulan en vitrinas y obstruyen los suelos hasta el punto de hacer difícil la circulación. Esta situación preocupa a los conservadores, a los críticos y a los estéticos. Construidos durante el siglo precedente, los grandes museos no pueden responder a las múltiples tareas que se les imponen: ofrecer al gran público selecciones de obras maestras, al aficionado una selección más amplia, al sabio series completas, a todos los interesados unos *servicios* que faciliten la explotación pedagógica de las colecciones”¹⁷⁰.

169 “Plan d’un Musée à extension horizontale, établi par l’Architecte Le Corbusier”, en *Museumion*, 1940, nº 49-50, nº I-II, pp. 29-38. Traducción de la autora.

¹⁷⁰ BAZIN Germain, *El tiempo de los museos*, Barcelona: Daimon, 1969, p.263. (ed. original, París: Hachette 1967)

5.1.2 Perfeccionamiento de las salas de exposición para colecciones específicas

Se constatan diferentes motivaciones para la extensión de la institución museística en la época de entreguerras. Al crecimiento del número de bienes culturales adscritos a las colecciones, cada vez más amplias en número de piezas, que había sido una de las motivaciones prioritarias de la etapa anterior, se añaden ahora cuestiones de funcionalidad, al hacer su aparición distintos servicios museísticos y necesitar un desarrollo espacial, así como por otro lado, la mejora de la museografía de las salas de exposición, con la intención de exponer en nuevas instalaciones las colecciones formadas en periodos anteriores.

Desde el punto de vista de la motivación de mejora museográfica, puede destacarse el caso de la ampliación del edificio del British Museum en la Duveen Gallery, siendo muy significativo de la intencionalidad de dotar a las colecciones de una nueva instalación en la que la museografía y el espacio arquitectónico conformaran un nuevo marco para obras destacadas de la colección del museo. Esta motivación por la cual requerimientos museográficos de las colecciones fueron considerados un aspecto determinante para la proyección del edificio museístico se hace patente en estos momentos. Frente a las salas ornamentadas y a la museografía abigarrada, se pretende en el periodo de entreguerras crear un ambiente apropiado para la exposición en el que domine el objeto plenamente, de tal modo que se elimina la ornamentación interior para no distraer al visitante y que el aspecto de las salas no entre en competencia con los objetos expuestos. En función de ello se opta por edificios museísticos con salas diáfanas, de paramentos lisos y paneles o pantallas móviles. En el edificio nuevo del museo se pretende una neutralidad en los interiores, flexibilidad en la distribución espacial, iluminación controlada y circulaciones coherentes; estilísticamente destaca el empleo del Estilo Internacional. Uno de los defensores de la nueva arquitectura museística en la década de los años 1930 fue Clarence Stein:

“Las salas no deben ofrecer detalles arquitectónicos susceptibles de distraer la atención sobre los objetos expuestos, con la excepción en el caso de los interiores auténticos que se utilizan como marco destinados a la puesta en valor de los objetos expuestos, la decoración de las salas debe realizarse de manera que constituya un simple fondo o trasera que no atraiga la atención. Solamente pueden admitirse motivos arquitectónicos que tengan una finalidad práctica, a esta categoría pertenecen las puertas y algunas veces las hornacinas cuando son necesarias como ambiente marco”¹⁷¹.

En relación con ello, John H. Markham publicó un artículo en la revista *Mouseion* a raíz del replanteamiento de la tipología arquitectónica del museo donde reiteraba, entre otras cuestiones, que se estaba produciendo la obligación de tener un conocimiento previo de las colecciones por parte del arquitecto, con el fin de garantizar en mayor medida los requerimientos del edificio de uso museístico, aspecto que era obviado o poco precisado hasta la fecha produciéndose situaciones como la narrada:

“En general, el modo de estimar el problema de la concepción arquitectónica de un museo ha sufrido una modificación radical en el curso de estos últimos años y en tanto que el cambio que se ha producido ha estado en completa relación con las tendencias contemporáneas, designadas bajo las denominaciones vagas de funcionalismo y de modernismo, las nuevas tendencias que se han puesto de manifiesto en el ámbito de los museos son más radicales, más profundas que aquellas que se han podido constatar en otras tipologías constructivas. En el pasado, un edificio concebido con el objetivo de ser utilizado como museo, estaba considerado como un monumento de primera importancia y, por esta razón, debía tener un carácter arquitectónico particular; este principio se ha aplicado no solamente en el tratamiento de las fachadas exteriores sino también en la forma y la decoración de las salas y galerías de exposición. En una buena parte de edificios que datan de varias décadas de antigüedad, la concepción arquitectónica dominaba todas las otras consideraciones y los responsables encargados del acondicionamiento de las salas a los fines expositivos estuvieron obligados a sacar el mejor partido posible a los espacios puestos a su disposición por los arquitectos; además les era algunas veces imposible presentar sus colecciones de un modo digno en relación con su importancia”¹⁷².

Markham señalaba que los antiguos edificios de museo acogían colecciones de variedad tipológica que se exponían en cada uno de sus espacios de exposición sin

¹⁷¹ STEIN, Clarence, *Op. Cit.*, 1933, pp. 7-26. Traducción de la autora.

¹⁷² MARKHAM, John H, “Le plan et la conception architecturale des musées”, en *Mouseion*, 1935, vol 29-30, nº I-II, pp.7-22.

diferenciación formal, lo que permitía la proyección de edificios monumentales, ajenos a las condiciones particulares de las colecciones, que debían cumplir como espacio para albergar todo tipo de bienes culturales. Sin embargo, en la década de los años 30 se produce una variación de esta situación por la cual en la fase de redacción de proyecto se reconoce que es necesario clasificar previamente las colecciones y realizar una agrupación de las mismas de modo concreto y conciso, lo que provocó que “los arquitectos se dieran cuenta de que su primera tarea era realizar un diagnóstico de las necesidades particulares de cada grupo cuando detallaran las características de la galería destinada a recibirlos”. Ilustró como ejemplos representativos de esta situación el caso del edificio del British Museum y el edificio del Victoria and Albert Museum puesto que ambos fueron concebidos como monumentos arquitectónicos y fueron modificados y ampliados en varias ocasiones desde su apertura. Sobre el British Museum afirmó que “la gran variedad de sus colecciones y el hecho de que la célebre biblioteca haya constituido un anexo importante del Museo propiamente dicho, han dado a este edificio un carácter especial, y no puede ni siquiera pretenderse que cada una de las salas sea perfectamente adecuada a los objetos que posee en la actualidad”. En relación con esto mismo y en cuanto a la cuestión de la ampliación del edificio museístico, el autor señala que puede anticiparse la posibilidad de ampliar ciertos sectores del edificio siempre que se realice un estudio previo de las colecciones a exponer y sus necesidades de crecimiento en la fase de proyecto arquitectónico, es decir, en el momento de concepción del edificio original.

5.1.3 Ampliar para permitir el incremento de la funcionalidad y refozar el valor simbólico

La segunda motivación de este periodo está relacionada con la funcionalidad. En esta época comienzan a incorporarse espacios para nuevos usos en el museo, que contará con salas de exposiciones temporales, biblioteca, auditorio y otros espacios destinados a diversas funciones. Las condiciones del edificio monumental no permitían en muchas ocasiones el desarrollo de actuaciones que la política institucional del museo pretendía y estos inmuebles habían llegado a convertirse

en una limitación para la propia actividad del museo que no puede agrandar salas de exposición ni obtener espacios para otros usos públicos generalmente, de tal modo que se plantea necesario considerar a la ampliación como un medio para permitir la evolución institucional.

A raíz de las nuevas funcionalidades del museo, en las décadas de 1920 y 1930 surgen propuestas teóricas para la reorganización de los edificios museísticos y se desarrollan un gran número de actuaciones de ampliación de la sede histórica de museos, en Europa y en Estados Unidos fundamentalmente. En este periodo inicia un proceso de revisión de la función de la institución museística en el que surgen estrategias de renovación y modernización del museo y se genera un debate internacional con diferentes posturas frente a problemáticas comunes de gestión. Este contexto de búsqueda de modernización y planificación contribuye al desarrollo de la práctica museográfica y a la definición de una nueva tipología arquitectónica de museos en la que se especializan los ámbitos espaciales que habían ido perfilándose años antes.

La década de 1930 cuenta con varios ejemplos de ampliación de las sedes museísticas. Muchas de ellas se realizan en Reino Unido, como la ampliación del British Museum, la extensión de la Portrait Gallery o la ampliación del Ashmolean Museum de Oxford, entre otros y también en Estados Unidos, entre los que destacada la extensión del Museo de Arte Moderno de Nueva York, que se traslada desde una sede inicial de reducidas dimensiones a uno de los edificios más representativos de las vanguardias arquitectónicas, construido en 1932. Como aspecto determinante de esta etapa se advierte un cuestionamiento de la eficacia de la arquitectura monumental basada en la galería, pese a que esta tipología de inmueble seguía siendo demandada para el museo en muchas ocasiones en Europa. En este momento surgen propuestas arquitectónicas con alternativas a la distribución espacial heredada de la arquitectura palaciega, basada en el uso de la galería y de la rotonda como espacios para la contemplación de las obras de arte en el museo, frente a ellas, se empleará el lenguaje del movimiento moderno del Estilo Internacional. El aspecto funcional no eliminó sin embargo algunas posturas que seguían demandando el valor simbólico representativo del edificio museístico. Se

publican textos de defensa de la arquitectura simbólica del museo a la que, reconociendo la nueva funcionalidad, se potencia su valor representativo en el entorno urbano por sus condiciones formales y estéticas. En este sentido el arquitecto franco americano, Paul Philippe Cret escribió para la revista *Mouseion* que la nueva proyección arquitectónica de museos había de considerar tanto la funcionalidad del edificio como institución de uso público, como la representatividad estética del edificio que ello conllevaba. Cuestionó el racionalismo arquitectónico como tendencia dominante para el diseño del edificio museístico, refiriéndose al Estilo Internacional, del que rechazaba su propuesta de eliminación de la ornamentación y el uso del lenguaje geométrico, al considerarlo excesivamente simplificador de la esencia del edificio museístico:

“El museo demanda, para sus instalaciones generales y para sus salas de exposición, algo más que un cierto número de m² de superficie y de metros lineales de cimacio. Reducir su composición a un simple problema de construcción, no es solamente desconocer la función de la arquitectura en general, sino disminuir en gran medida su campo de acción sobre el público. Si el museo debe ser cómodo, debe también ser bello”¹⁷³.

Asocia esta simplificación a la denominada entonces “fatiga del museo”, señalando que esa tendencia arquitectónica es la causa principal de este cansancio y ello se debe a que el público se encuentra en un entorno en el que se siente obligado a ver, en lugar de que se le ofrezca un espacio para la distracción y el deleite. Frente a la disputa entre los defensores de una arquitectura convencional “palaciega” del edificio museístico y los defensores de la desornamentación y la funcionalidad como propuesta, Cret piensa que es preciso buscar una arquitectura apropiada, no aquella que entra en conflicto con la colección, con la institución o con el entorno,

¹⁷³ CRET, P., *Op. Cit.*, 1934, pp. 7-16. Del artículo de Paul Cret se reproduce lo siguiente en relación con la museografía y la visita pública: “En contra de aquellos que sostienen que el museo debe ser un almacén construido bajo los medios más económicos en el exterior, consistiendo en el interior en un ensamblaje de cerramientos móviles, en permanente estado de transformación sin forma y sin atractivo, unidamente preocupado de no distraer nunca la atención del visitante, una suerte de “máquina para exponer obras de arte”, no es quizá prescindible presentar este punto de vista sobre el hecho de que el Museo es en la ciudad uno de los edificios raros en los que el público viene a buscar una emoción sobre el arte, que falta a su objetivo si no contribuye a ofrecérsela y que solamente puede conseguirlo mediante la armonía de la arquitectura, de las pinturas, esculturas y muebles. En una palabra, la arquitectura en el museo no ha de jugar el papel de pariente pobre”. Entre las conclusiones que ofrece Cret, plantea que la excesiva desornamentación de los museos condujo a una fobia por la decoración que llevó a que se produjera un rechazo de los museos por el público general.

sin temer a los elementos arquitectónicos situados en las salas de exposición pues no está a favor de su desprendimiento con la intención de no distraer al espectador, siendo esta la tendencia dominante en este periodo.

5.2 EJEMPLOS DE REFERENCIA

5.2.1 El Plan Verne como proyecto de reorganización del Museo del Louvre (1926)

El edificio del Museo del Louvre constituye una referencia en la adaptación funcional al uso museístico de un inmueble palaciego, para el que se planifican actuaciones de reorganización de espacios y una progresiva incorporación de mayor superficie, con el objetivo de desarrollar la actividad museológica en su sede.

Se considera un punto de partida de estas actuaciones de planificación las propuestas formuladas en la década de 1920, cuando se hizo necesario actuar en el edificio del Louvre para perseguir la mejora de sus instalaciones, dado que prácticamente desde que se ubicaron las colecciones públicas en el antiguo palacio de los reyes de Francia, este inmueble no había recibido importantes tratamientos de adaptación museística. Los usos anteriores le habían conferido una distribución interior distinta a la requerida para la actividad expositiva pública, aunque alojó instituciones dedicadas a las artes y la cultura, como la Academia Francesa y la Academia de las Bellas Artes.

La creación del Museo del Louvre en 1793, por decreto de la Asamblea, dedicó al Palacio del Louvre a la “reunión de todos los monumentos de ciencias y de artes”, denominándose Museo Central de las Artes; abrió al público el 10 de agosto de 1793 con la exposición en su Gran Galería de las obras declaradas patrimonio público, dando comienzo al prototipo de museo en el sentido democratizador del museo moderno, de condición enciclopédica e indentitaria, que será repetido en

las distintas naciones a lo largo del siglo XIX con propuestas espaciales similares a modo de galería para la exhibición de colecciones¹⁷⁴. Sin embargo su sede no cumplía con los usos demandados para un museo que se gestaban en aquel momento.

En lo que respecta a su configuración arquitectónica, el Museo del Louvre fue extendiendo paulatinamente los espacios dedicados a exposición en el edificio palaciego que le fue destinado y que, en general, no estaba en buen estado para albergar las colecciones, siendo preciso intervenir en su mejora en 1796. No obstante, estas actuaciones iniciales fueron insuficientes a medida que incrementaban los fondos de la colección, tanto por incautaciones de obras de arte como por las campañas napoleónicas, de modo que se fueron habilitando salas al tiempo que aumentaban las necesidades museográficas, generándose una situación confusa que convertía al Museo del Louvre en un organismo expositivo heterogéneo. A mediados de la década de 1920 el Louvre albergaba un complejo museístico formado por varias instituciones o departamentos creados a lo largo de su trayectoria, que provocó una situación deficiente en la que dominaba la falta de organización espacial para la visita pública¹⁷⁵. Se producía además un importante abigarramiento en sus salas desde principios del siglo XX, lo que provocó que se demandara una extensión del museo por toda la superficie del palacio del Louvre con la triple intención de permitir el desarrollo del discurso de la institución, mejorar la experiencia del público visitante y conservar en mejores condiciones las obras custodiadas. A pesar de ello, la ampliación interior en la totalidad del palacio no era viable puesto que el edificio estaba ocupado desde la época de la Comuna tanto por el Museo del Louvre, como por el Ministerio de Economía y Finanzas, que quedó situado en el ala Richelieu de modo provisional.

¹⁷⁴ El carácter enciclopédico de su misión museística implicó no solo la ordenación de las colecciones por escuelas a partir de 1810 bajo el Museo Napoleónico, sino también su disposición en largas galerías de desarrollo axial que suponían realizar al visitante un recorrido metafórico por la historia del arte, asociada a la historia de la civilización occidental y a la identidad de Francia. Véase: JIMÉNEZ-BLANCO, M^a. D. *Op. Cit.*, 2014, pp. 86-88.

¹⁷⁵ Los museos que se albergaban en el Museo del Louvre eran los siguientes: Museo Napoleón, 1798; Museo de Escultura Moderna, 1824, Museo Charles X, 1827; Galería Española de Louis-Phillipe, 1837-1848; Museo Asirio, 1847; Museo Mejicano 1850, Museo Argelino 1850, Museo Etnológico, 1850; Museo de la Marina, 1850; Museo de los Soberanos, 1852-1870; Museo Napoleón III, 1863; Museo Dieulafoy, 1888; Museo de Artes Decorativas, 1905, Museo Islámico, 1922.

Según consideraban sus gestores, la falta de heterogeneidad en la distribución espacial museística generaba en consecuencia una pérdida de atención del público. Al estar las colecciones en espacios muy distanciados y con evidentes incoherencias en las circulaciones que impedían que se produjera un recorrido lógico en el edificio, se provocaba la desorientación y la falta de comprensión y lectura de la colección por parte del visitante¹⁷⁶. En esta situación, se plantea en 1926 el primer proyecto de reorganización del Museo del Louvre, impulsado por su director, Henri Verne (1880-1949)¹⁷⁷, bajo un planteamiento estratégico que supuso una planificación de extensión del museo. El objetivo de Henri Verne fue reordenar el espacio museístico del Louvre y extender el museo en la superficie total del palacio, con objeto de conseguir una nueva distribución de los departamentos y ofrecer un circuito público más coherente. La reorganización del Louvre se presentó inicialmente en un documento titulado *Plan de agrupamiento de colecciones*, redactado por Verne en 1926 y que se incluyó en el Informe Anual de Actividad del Museo del Louvre de 1927. Su autor lo expuso ante todos los conservadores y el arquitecto jefe del Louvre, Camille Lefèvre (1876-1946), quienes lo estudiaron y aceptaron como planificación de las actuaciones a realizar para la mejora del museo y para su extensión en el edificio del Palacio del Louvre. Henri Verne lo comparó con un proyecto de extensión urbanística y definió del siguiente modo su concepción y objetivos:

“Este plan debería ser, para nuestro gran museo, en cierto modo aquello que suponen para las grandes ciudades los planes de extensión, los planes reguladores. Debía fijar una distribución definitiva de las colecciones, en tanto que una reorganización inmediata fuera posible y que el desarrollo del museo estuviera previsto y suficientemente asegurado”¹⁷⁸.

¹⁷⁶ La falta de recorrido coherente decepcionaba al visitante que, entre otras actuaciones, tenía que entrar y salir del edificio para realizar su visita y, por ejemplo, acudir a contemplar la pintura expuesta en cinco grupos de salas, alejada de las piezas de arqueología y de las salas de artes decorativas, todas ellas en plantas diferentes.

¹⁷⁷ Henri Verne (1880-1949) fue historiador del arte, conservador; ocupó la dirección de los Museos Nacionales y de la Escuela del Louvre entre 1925 y 1939.

¹⁷⁸ VERNE, Henri, “Projet de réorganisation du Musée du Louvre”, en *Museum*, 1930, vol. 10, nº I, pp. 5-13.

En su planificación, Verne siguió las pautas de la museográfica moderna. Realizó un diagnóstico de la organización del museo y de los espacios disponibles para incorporarse al uso museístico: analizó el estado de los departamentos y “museos” del Louvre, las salas que se hallaban distanciadas unas de otras, los espacios disponibles bajo cubierta y patios, etc. y planteó como solución su plan de agrupamiento de colecciones y reorganización del Louvre. Con ello, se lamentó también del hecho de que estuviera produciéndose una contradicción metodológica desde el propio museo, al manifestar que las enseñanzas museológicas en la Escuela del Louvre ofrecían formación en las nuevas técnicas museográficas, mientras que en el museo se aplicaban solamente de modo aislado y puntual en la exposición. En este sentido se refirió a ello en la publicación *Mouseion* diciendo que “(...) a nuestros alumnos, los profesores de la Escuela del Louvre enseñan, bajo la denominación de museografía los métodos más racionales para la presentación de las colecciones” y explicó al lector que cada vez se producían más aplicaciones de estas técnicas. Señaló que se habían extendido por los museos de Europa “hasta en los más ricos”, en los que se disponían las pinturas más distanciadas y a ser posible en una sola línea, sin que se resten protagonismo unas a otras y puedan impactar al visitante y mostrarse adecuadamente para el conocedor; añadió que en estas mismas prácticas se agrupan las colecciones por épocas para lograr los cometidos de la misión educativa del museo, aspecto que se estaba perfilando como una de las necesidades de la institución museística. En este sentido, con el fin de conseguir una exposición coherente para el público, tanto desde el aspecto organizativo como discursivo,- que aún habiéndose planteado en la década de 1920 considero que su criterio puede calificarse aún hoy de práctica necesaria en la actual museografía expositiva y de conservación de colecciones-, Verne expresó que el museo debía dejar visibles en las salas de exposición solamente aquellas obras esenciales de cada género, “mientras que las reservas clasificadas, se abrirían para aquel que lo solicite, tanto con intención contemplativa como para comprender mejor”.

A partir de estos planteamientos, el Plan Verne dio lugar a un proyecto de reorganización y ampliación de la superficie del museo por extensión interna en el Palacio del Louvre, que fue desarrollado una vez obtenida la financiación para las

reformas de acondicionamiento del museo en 1932 y se ejecutó hasta 1938¹⁷⁹. La intervención de extensión del Louvre y la nueva distribución espacial se acompañó de la dotación de nuevas instalaciones de exposición, conservación, nuevos almacenes de colecciones, instalaciones para favorecer la accesibilidad a las colecciones y nuevos talleres de restauración. Esta actuación pretendió ofrecer a cada departamento del Louvre una agrupación lógica y la posibilidad de crecimiento: El primero en modificar sus espacios fue el departamento de Escultura, con la creación de nuevas salas para las obras de la antigüedad griega y romana, dando lugar a la sala de la Esfinge a partir de la cubrición del patio que queda incorporado a la superficie expositiva. Seguidamente, las piezas de escultura de la Edad Media y del Renacimiento se expusieron en nuevos espacios situados en las alas de la planta baja que dan al Arco del Carrousel y a las Tullerías, ganando 1.200 m² de superficie. Además, el Museo del Louvre obtuvo nuevos espacios expositivos para albergar piezas del Palacio del Luxemburgo, al trasladarse los almacenes de pintura y el taller de restauración desde la planta segunda a espacios en bajo cubierta, donde se realizó una intervención arquitectónica consistente en dotarles de medidas de seguridad antiincendios, con la eliminación de vigas antiguas que, según explicaba Verne, “constituyen una amenaza en sí mismas para riesgo de incendio”, y la adecuación espacial y nuevas instalaciones para las colecciones. Se interviene también en los espacios de la Escuela del Louvre, en la escalera Darn y en el taller de restauración de pintura que se traslada de zona, dejando salas disponibles al quedar liberadas por este. Se incorporan además nuevas instalaciones del departamento de antigüedades egipcias y orientales y un nuevo almacén de pintura¹⁸⁰

¹⁷⁹ Desde la OIM se fue informando de las propuestas de reorganización espacial, las fases de trabajos y actuaciones.

¹⁸⁰ Las descripciones del almacén de pintura del Louvre en el Plan Verne, ofrecen detalles de los equipamientos de peines instalados, que se valoran por su funcionalidad y por la posibilidad de permitir su manipulación por el visitante, cuestión que resulta interesante especialmente desde la perspectiva de usabilidad de las instalaciones del almacén, por lo que responde a los planteamientos de un almacén visitable accesible, y lo destaco al considerarlo un precedente de las propuestas actuales.

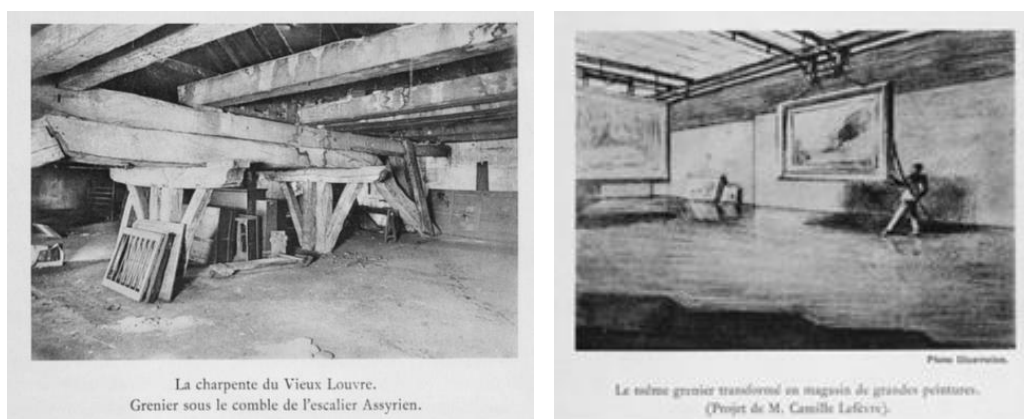


Ilustración 62. Cubiertas del ala sur del palacio del Louvre y propuesta de su transformación en almacén de pinturas de C. Lefevre, en *Museion*, 1933, 10, p. 10.

Esta reordenación espacial desarrollada a partir del Plan Verne, permitió mejorar la funcionalidad del edificio del museo y la ampliación en gran parte del Palacio del Louvre sin que llegase a desplazarse al Ministerio de Finanzas, cuestión que se retomará en años posteriores tal y como quedará reflejado en las siguientes etapas de ampliación del Museo del Louvre.

5.2.2 Las ampliaciones de la Tate Gallery de Londres (1926, 1937)

La colección de la Tate Gallery incrementó sus fondos a lo largo de la década de 1920, de tal modo que sometió a su sede a varias intervenciones de ampliación en el periodo de entreguerras, fundamentalmente a partir del apoyo de la financiación privada. En concreto fue a través de la aportación concedida por de Sir Joseph Duveen hijo (1869- 1939),¹⁸¹ cuando pudieron abrirse nuevas salas de exposición, dedicadas en este caso a la producción extranjera y a mostrar de modo independiente las obras de Sargent de la colección del museo.

Estas salas fueron diseñadas por el arquitecto Romaine-Walker, que había ejecutado la ampliación del edificio de 1910. En este caso realiza el proyecto con la colaboración de Gilbert Jenkins¹⁸² y Charles Holden (1875-1960). Las nuevas galerías se inauguraron en 1926; contaron con unas instalaciones museográficas innovadoras en las que se incluyó iluminación artificial eléctrica y sistema de ventilación del aire en las salas, sintomático de la preocupación por la estabilidad climática para las obras.



Ilustración 63 Ceremonia de inauguración de las galerías de arte moderno y la sala Sargent de la Tate Gallery. Lavery, 1926

¹⁸¹ Joseph Duveen, Primer Baron Duveen (1869- 1939), era hijo del mecenas Joseph Joel Duveen (1843-1908). Fue uno de los más influyentes comerciantes de arte. Dirigió la Galería Duveen de Nueva York. Las ganancias adquiridas a consecuencia de la compra venta de obras de arte entre Europa y Estados Unidos principalmente, le permitieron donar obras a las colecciones de varios museos del Reino Unido y financiar la construcción de sedes y ampliaciones museísticas. Joseph Duveen impulsó un plan de financiación de actividades museísticas en colaboración con la Royal Commission on National Museums and Galleries, por el que apoyó intervenciones en la National Portrait Gallery entre 1928-1933, en la National Gallery entre 1928 y 1930 y en la Tate Gallery entre 1927-1937.

¹⁸² Gilbert Jenkins, fue un arquitecto y paisajista inglés. Colaboró con W H Romaine-Walker desde 1901 de quien fue socio, ambos trabajaron en la Tate Gallery y en la Elgin Marbles Gallery del British Museum.

Posteriormente, entre 1928 y 1933, se proyectó una galería de escultura cuyo diseño fue financiado igualmente por Joseph Duveen. El arquitecto fue el mismo, Romaine-Walker junto con Gilbert Jenkins. La nueva galería se componía con cerramiento en cubierta acristalada de forma de bóveda de cañón y terminación en rotonda. Se trata del primer espacio diseñado especialmente para acoger obra escultórica en Inglaterra; abrió en 1937 bajo la denominación de Duveen Sculpture



Gallery. Estas galerías fueron popularmente conocidas como "The Duveens". Como resultado de todo ello, el edificio de la Tate Gallery fue generándose a raíz de la incorporación de ampliaciones, lo que supuso una distribución laberíntica de la sede arquitectónica del museo, frente a lo que se demandaría una planificación mayor en las etapas sucesivas.

Ilustración 64 galleria de Escultura de la Tate Gallery. "The Duveens", 1937. Archivo Tate Gallery

5.2.3 Ampliación del Museo de Bellas artes de Houston (1926)

La sede histórica del Museo de Bellas Artes de Houston había sido proyectada en 1924 por William Ward Watkin (1886-1952) en lenguaje neoclasicista y fue ampliada dos años más tarde por el mismo arquitecto, con dos módulos que partían del edificio principal en dos direcciones divergentes, en los que se albergaron los espacios de administración, almacenes y salas de conferencias, siendo director James Chillman Jr.



Ilustración 65. Museo de Bellas Artes de Houston. Sede histórica y ampliación de 1926 (Fotografía en web del museo)

En años posteriores se detectó la necesidad de seguir ampliando el edificio debido al importante crecimiento de la colección, sin embargo, a consecuencia primero de la crisis de 1929 y posteriormente de la Segunda Guerra Mundial, hubo que esperar a la década de 1950 para continuar con la mejora y ampliación de sus instalaciones.

5.2.4 La ampliación de la Portrait Gallery de Londres (1933)

El 30 de marzo de 1933 se inauguraba una nueva ala del edificio de la National Portrait Gallery de Londres de su edificio principal, situado en las cercanías de la National Gallery. Su propósito de ampliación había sido demandado años antes, a comienzos del siglo XX, sin embargo no pudo ponerse en marcha la adjudicación de un proyecto al acercarse el estallido de la Primera Guerra Mundial. Finalizada la guerra no existían tampoco posibilidades de financiar la actuación de ampliación de la Portrait Gallery por la falta de suficientes fondos presupuestarios, debido a la imposición económica que fomentó el ahorro, de tal modo que las salas no vuelven a abrir al público hasta 1920 y lo hacen de modo progresivo, según se cuenta con disponibilidad presupuestaria para renovar sus equipamientos. No obstante, en 1924 la colección se duplica con respecto a la colección original albergada en el edificio, de modo que resultó patente la necesidad de ampliación que se había interrumpido por la guerra, y que se retoma cuando la Portrait Gallery contaba con

unas colecciones que habían incrementado sustancialmente y precisaban espacios de exposición y de reserva adecuados.

El gobierno británico planteó este objetivo en 1924, sin embargo no contaba con recursos para afrontar el gasto económico que implicaba la intervención. En 1928 el gobierno aceptó el apoyo del mecenas y benefactor Joseph Duveen quien concede una donación al Estado para la ampliación del museo en una nueva ala en Orange Street, en los terrenos de las antiguas instalaciones militares de St. Georges Barracks que fueron construidas por John Nash (1752-1835) y demolidas en esta última parte en 1911. La redacción del proyecto arquitectónico se encarga a los arquitectos de la Office of Works Architects de Londres, Richard John Allison (1869-1958) autor del edificio del Museo de Ciencias de Londres proyectado pocos años antes, en 1919, y James Grey West (1881-1951). Las obras de ampliación de la Portrait Gallery se acometen en la década de 1930, con la construcción de un edificio de tres plantas y planta baja destinado a la mejora de las condiciones de almacenamiento de las colecciones y la dotación de mayores espacios de exposición.



Ilustración 66. Edificio de la National Portrait Gallery de Londres.

Las salas comprenden, en planta primera, un gran espacio sostenido por pilares, en el que se expone escultura; una sala octogonal para pintura y tres pequeñas salas octogonales en el nexo entre los dos edificios, en las que se sitúa obra pictórica con la intención de que no le afecte la luminosidad exterior que le pudiera impedir la visibilidad. En la planta superior se proyectan tres galerías rectangulares, iluminadas cenitalmente. Por otra parte, la planta baja se dedicó íntegramente a uso de almacén, que se reordenó bajo el criterio de accesibilidad, tal y como se

señaló en la publicación de informaciones mensuales de la OIM, el sistema “permite que toda obra pueda ser accesible en el más breve plazo a los todos los interesados”¹⁸³.

Esta ampliación de la Portrait Gallery de Londres en la década 1930 responde a la concepción de la función de la institución museística a principios del siglo XX en Inglaterra, en la cual se produce una reflexión sobre la necesidad de hacer accesibles las colecciones y ofrecer las condiciones de conservación preventiva de las mismas. En este caso, se pretende proteger la pintura del efecto de la iluminación natural directa y favorecer las condiciones de acceso del ciudadano a la contemplación de las obras, dotando de mayor superficie a los almacenes para facilitar el acceso a las piezas no expuestas.



Ilustración 67. Inauguración de la Duveen Wing de la National Portrait Gallery. Lavery, 1933. (Colección de la National Portrait Gallery)

Es de interés valorar la consecuencia directa de los efectos de la Primera Guerra Mundial en el proceso de ampliación de la Portrait Gallery, para la cual se interrumpe la planificación de extensión al quedar paralizado el funcionamiento del museo y desmontadas las salas de exposición durante la contienda, cuando se ocupa el edificio con una institución destinadas a los combatientes. Puede considerarse que es posible que el crecimiento de los fondos de retratos de personajes ilustres, pudiera haber impulsado que en la etapa de recuperación posbélica se recibiera el soporte de la financiación privada, siendo uno de los primeros casos de ampliación museística construida por el apoyo de la donación externa.

¹⁸³ Boletín de Informaciones Mensuales de la OIM, abril de 1933, p. 2.

5.2.5 La ampliación del Museo Británico en la Duveen Gallery (1931-1938)

En 1931 se desarrolla una ampliación de la superficie del edificio del British Museum con la intención de ofrecer una nueva presentación expositiva a la colección de esculturas del Partenón. Los mármoles adquiridos por Lord Elgin (1766-1841) entre 1799 y 1810 fueron comprados por el Parlamento Británico en 1816 para el British Museum (Elgin Marbles) y pasaron a formar parte de la colección desde 1817. Desde su incorporación al British Museum, las piezas del Partenón se conservaron en dos sedes, primero fueron expuestas en la Montagu House y posteriormente en una galería proyectada por Robert Smirke para uso temporal que fue denominada Elgin Room.

A finales de la década de 1920 se planteó que era necesario reinstalar las esculturas del Partenón, en respuesta a una reclamación museística por la que se demandaba una presentación fundamentalmente basada en criterios estéticos, frente a la muestra tipológica de las piezas griegas. El consejo de administración del Museo Británico aceptó el ofrecimiento de sir Joseph Duveen para la construcción de una nueva ala en el lado oeste del edificio de Smirke. Duveen había ofrecido financiación al British Museum para que se dignificase la presentación para los mármoles del Partenón y las Nereidas, con la intención de que la nación inglesa mostrase adecuadamente estas obras maestras y las ofreciera en el marco que se consideraba acorde con sus prestigiosos valores artísticos¹⁸⁴, de tal modo que en 1928 se generó un debate a consecuencia de la intención del filántropo Duveen de financiar la construcción de una ampliación del British Museum para albergar esta colección, en una nueva instalación que estaría anexa y contaría con un criterio predominantemente estético. Este debate estuvo centrado en la modernización de la sala de exposición girando en torno a los valores estéticos de la obra de condición arqueológica.

¹⁸⁴ Correspondencia de Duveen a Lord Abernon publicada en *The Times*, 11 de octubre de 1928.

Comenzó a continuación una fase de planteamientos teóricos y críticos sobre la reinstalación de los mármoles del Partenón que contó con un informe en 1929 de la Royal Commission of National Museums and Art Galleries, redactado por los arqueólogos y especialistas Beatley, Robertson y Ashmole sobre orientaciones para la nueva exposición de las esculturas del Partenón. En dicho informe los arqueólogos apoyaron que el British Museum realizara una modificación de la instalación museográfica de los fragmentos del Partenón, de condición más estética y contextualizadora, lo que propició una querella discursiva sobre la exposición más adecuada para los mármoles del Partenón en el que se planteó la necesidad de separar las piezas del friso de las metopas y el basamento que se exponían juntas en las galerías de Smirke y, aunque se manifestó que la mejor opción para la presentación de las metopas y el friso era la situación perimetral de la sala, esto no era factible de realizar, de tal modo que se produjo una reformulación de su presentación en el museo y la proyección de una ampliación para albergar las piezas en una nueva disposición. La postura técnica defendida por Beatsley, Robertson y Ashmole fue compartida por otros especialistas a los que el museo reclamó opinión, entre ellos el conservador del museo de la colección griega y romana Sir Edgar John Forsdyke (1883-1979), que será después director del British Museum (1936-1950) o el profesor de arquitectura de la Universidad de Cambridge, Theodore Fyfe (1875-1945), entre otros.

Se realizaron después varios anteproyectos para la nueva sala del Partenón. Los proyectos de Fordsdyke y Allison se redactaron en 1929, sin embargo se descartan ambas opciones. La propuesta de Fordsdyke fue desechada rápidamente y la de Richard Allison, que fue el arquitecto de la Duveen Gallery en la National Portrait Gallery y autor del edificio del Science Museum (1919-1928), se consideró que supondría una ampliación de excesivas dimensiones y por ser de carácter excesivamente longitudinal en galería, además de no tener relación con la museografía del resto del edificio del British Museum. En consecuencia, Duveen encargó una propuesta al arquitecto John Russell Pope (1874-1937) autor del edificio del Museo Nacional de Washington¹⁸⁵ quien hace sus primeros diseños

¹⁸⁵MACLEOD, Bedford, *John Russell Pope: architect of empire*. Nueva York: Rizzoli, 1998. pp. 179-185.

para la presentación de los mármoles del Partenón en 1930 y al recibir críticas por la dirección del Museo y por el Patronato tuvo que desarrollar versiones del proyecto para responder a todas las objeciones¹⁸⁶. La Duveen Gallery es un ejemplo de ampliación con fines expositivos diseñada expresamente para acoger una colección concreta. Empieza a construirse en 1931¹⁸⁷.

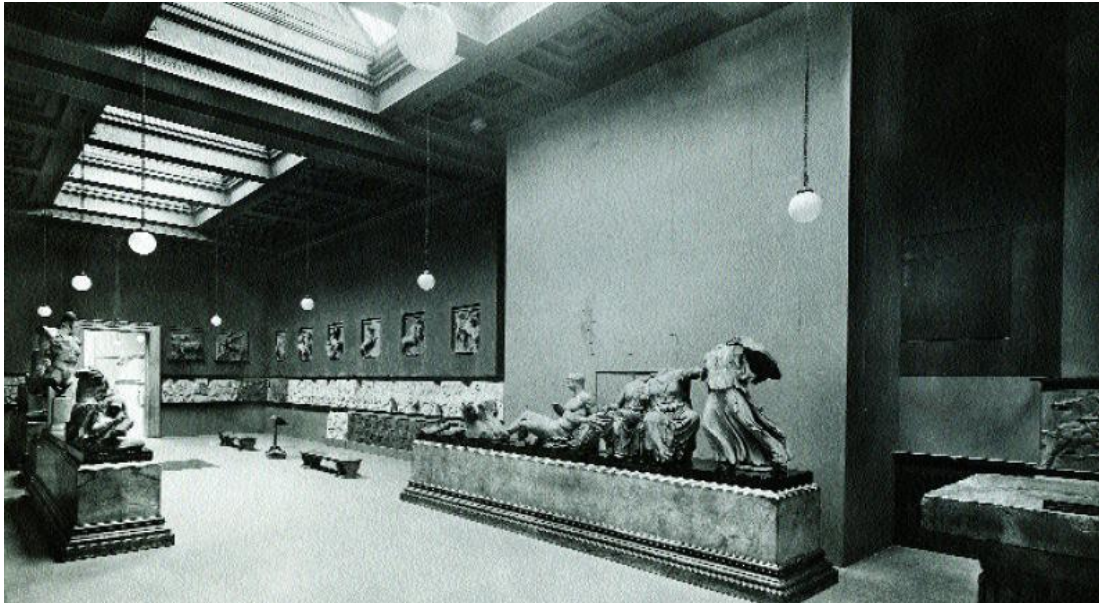


Ilustración 68. British Museum: Duveen Gallery (Fotografía en Mouseion 1937)

Formalmente se trata de una galería principal con la presentación elevada sobre un plinto de las esculturas de frontón y dos salas anexas en las que se exhiben las metopas y material complementario a las piezas de tipo fotográfico, dibujos, postales y guías turísticas. Termina de construirse en 1938, sin embargo, no se inaugurará hasta 1962 a consecuencia de la paralización que se produce durante la Segunda Guerra Mundial, dado que se interrumpe la instalación museográfica de las piezas en 1939. Ante el conflicto bélico se desplazan las piezas del Partenón a diversos espacios para ofrecerles mayores garantías de protección frente a los

¹⁸⁶ Para conocer las diferentes presentaciones museográficas propuestas para los mármoles del Partenón puede consultarse: MARSHALL, R.C., “Athens, London or Bilbao? Contested narratives of display in the Parthenon galleries of the British Museum”, en MACLEOD, S.; HOURSTON HANKS, L.; HALE, J., *Museum Making. Narratives, architectures, exhibitions*, Londres: Routledge, 2012. pp. 34-42.

¹⁸⁷ Referencia en *Informaciones Mensuales de la OIM*, enero de 1932, p. 9.

riesgos de la guerra en Londres¹⁸⁸. En efecto, el edificio del Museo Británico sufre daños por los bombardeos, dejando en ruinas la Dunveen Gallery de modo que en 1948 las piezas del Partenón se vuelven a depositar en la Elgin Room para las cuales se realiza una nueva museografía en 1949. Varios años más tarde, la Dunveen Gallery se inaugura en 1962. María Dolores Jiménez-Blanco hace referencia a los espacios de exposición de los mármoles del Partenón en relación con el carácter de colección *trofeo* que adquieren valores culturales identitarios por su exhibición en el British Museum. Sobre ello señala que, una vez que fueron alojadas las piezas en el British Museum, primero expuestas en el Elgin Saloon y posteriormente en la Duveen Gallery, los “mármoles de Elgin” se convirtieron “en uno de los puntos focales de la vida cultural inglesa, que los sentía como absolutamente propios e inalienables”¹⁸⁹.

5.2.6 Cambio de sede del Boijmans Museum de Rotterdam (1935)

El caso de la extensión del Museo Boijmans de Rotterdam responde a las necesidades de una institución que incrementa los fondos originales rápidamente. Su primera sede fue una construcción del siglo XVI que pertenecía a la administración de Rotterdam, The Schielandshuis, en la que se instaló el museo en 1849 para exponer la colección de F.J.O. Boijmans (1767-1847). Esta primera sede



fue incenciada y se restauró a continuación, pero se adquirió posteriormente gran cantidad de obras, por lo que el edificio resultó insuficiente para el museo, dado que lo compartía con otros servicios culturales municipales (archivo y biblioteca).

Ilustración 69. Museo Boijmans en The Schielandshuis. (Fotografía en web del museo)

¹⁸⁸ El friso se traslada en fragmentos a locales del Metro de Londres; las metopas y figuras se esconden en espacios secundarios del edificio del Museo (cripta).

¹⁸⁹ JIMÉNEZ-BLANCO, M^a.D., *Op. Cit.* 2014. p. 28.

Ante la necesidad de ampliar la sede museística, se descartó realizar un anexo y se planteó la construcción de un nuevo edificio, que se ejecutaría entre 1928 y 1935, bajo proyecto del arquitecto Van der Steur (1893-1953) diseñado con un lenguaje ecléctico. El director, Dirk Hannema (1921-1945) y el arquitecto realizaron un estudio previo a la redacción del proyecto para valorar las soluciones dadas al control de flujos de visitantes en otros museos y para favorecer la experiencia del

público en las salas; además, analizaron los recursos de iluminación y de estabilidad climática.

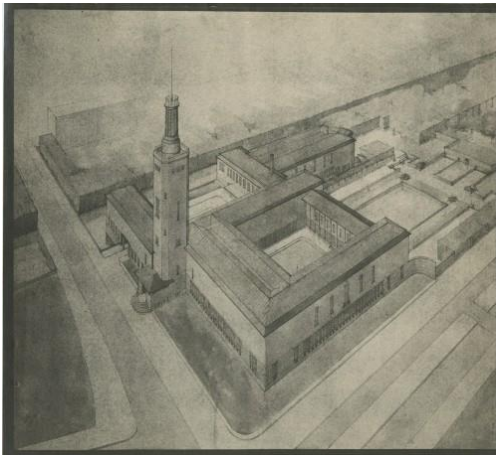


Ilustración 70. Museo Boijmans, proyecto de sede de nueva planta de Van der Steur (Fotografía en web del museo)

5.2.7 Ampliación externa del Metropolitan Museum de Nueva York en The Cloisters (1925-1938)

El Metropolitan Museum de Nueva York cuenta desde 1925 con la sección externa The Cloister, dedicada a arquitectura y arte medieval europeo. Se trata de una ampliación del Metropolitan por asignación de un museo previo de carácter privado, que había sido formado por el escultor americano George Grey Barnard (1863-1938), artista y profesor de escultura, formado en el Instituto de Arte de Chicago y posteriormente en la Academia de Bellas Artes de París. Barnard quedó fascinado por la arquitectura medieval que había conocido en Francia, por lo que en 1890 trasladó a Nueva York fragmentos de elementos arquitectónicos acopiados en localidades francesas que utiliza para la formación de sus alumnos. Entre 1905 y 1913, Barnard crea una colección de piezas realizadas en piedra de la Edad Media para las que construye una sede de nueva planta para exponerlas, bajo una tipología de iglesia medieval, situada en Manhattan a la que denomina Cloisters Museum y abre al público en 1914.

El edificio es una sede de nueva creación a la que se añaden elementos arquitectónicos originales de cuatro claustros, tres de ellos góticos y uno románico¹⁹⁰. En 1922 John Rockefeller Jr. (1874-1960) adquiere la colección de Barnard por 600.000 dólares para donarla al Metropolitan Museum en 1925, siendo desde entonces una sección de éste. El hecho de constituir una sección museística dependiente se consideró un precedente de las externalizaciones o filiales museísticas en EEUU.



Ilustración 71. The Cloister, sección del Metropolitan Museum de Nueva York (Fotografía en web del museo)

El antiguo Cloisters Museum pasa a integrarse en el Metropolitan y se aloja en una nueva sede, encargada por Rockefeller Jr. al arquitecto Charles Collins (1873-1956), en un terreno en el Fort Tryon Park. El lenguaje arquitectónico de este nuevo edificio es de carácter historicista a semejanza de la arquitectura medieval, siendo una interpretación museística de carácter libre. En este edificio se instalan cinco claustros, obra ornamental medieval y se crean jardines botánicos en una composición basada en la yuxtaposición de elementos patrimoniales¹⁹¹; fue donado a la ciudad de Nueva York por Rockefeller en 1930 y abierto al público en 1938¹⁹². The Cloisters es por tanto una ampliación de carácter particular y específico que responde a la integración de un museo privado con colecciones de carácter arquitectónico y escultórico, insertas en un espacio evocador de la época en la que se crean.

¹⁹⁰ *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, verano 1979, vol. XXXVII, nº I. p. 3.

¹⁹¹ MUÑOZ COSME, Op. Cit., 2007. p. 204.

¹⁹² BARNET, Peter; WU, Nancy, *The Cloisters. Medieval Art and Architecture*, Nueva York: Metropolitan Museum., 2005.

5.2.8 El espacio del Museo de Arte Moderno de Nueva York (1929-1939)

El Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) ha sido sometido desde sus orígenes en 1929 ¹⁹³ a un largo proceso de extensión prácticamente ininterrumpido, en el que han existido sucesivas propuestas de ampliación de la superficie museística que trataron de aportar soluciones espaciales al crecimiento de la colección y a las demandas de visibilidad de la misma. La institución comenzó su andadura en un piso alquilado en 1929 y diez años más tarde ocuparía el primer edificio museístico que se construye en Estilo Internacional en EEUU.

El MoMA fue inaugurado en el Heckscher Building, un edificio situado en la 5ª Avenida, diseñado por la firma de arquitectos Warren & Wetmore, formada por Whitney Warren (1864–1943) y Charles Delevan Wetmore (1866- 1941), en el que ocupaba seis habitaciones alquiladas para sus galerías y despachos. Se ha relacionado la ubicación del MoMA en su etapa original con la intencionalidad de la nueva institución de presentar obras de artistas del siglo XX bajo un concepto de actualidad, que fomentase una reacción social de comprensión y acogida del arte contemporáneo y un interés por el propio museo. Esta condición de albergar el museo en un local de despachos parece tener una intención implícita de evitar ser alojado en un edificio de arquitectura Beaux-Arts que se imponía desde años atrás para las instituciones representativas de la cultura en Estados Unidos, así lo señala Mª Dolores Jiménez Blanco al consierar que “en cuanto a su espacio, el MoMA lanzó desde el principio un mensaje de modernidad al alojarse en un local inicialmente destinado a oficinas y no en un palacio neoclásico”¹⁹⁴ En estas salas se abrió al público la exposición dedicada a Cézanne, Gauguin, Van Gogh y Seurat en 1929.

¹⁹³ El Museo de Arte Moderno de Nueva York fue creado a iniciativa de un grupo de mujeres de la alta sociedad americana, vinculadas con la familia Rockefeller, en el momento en el que Estados Unidos está ocupando un papel emergente en el ámbito cultural.

¹⁹⁴ JIMÉNEZ-BLANCO, Mª D., *Op. Cit.* 2014. p. 124.

No obstante, a pesar de contar con estos espacios iniciales, pronto se plantearon necesidades para una sede permanente del MoMA. Con este motivo se invitó en 1930 a los arquitectos George Howe (1886-1955) y William Lescaze (1896-1969)



a realizar propuestas para una configuración ideal del edificio del museo de arte moderno; ambos habían formado la firma Howe & Lescaze (1929-1935)¹⁹⁵ y fueron de los arquitectos pioneros en la aplicación del movimiento moderno en EEUU, fundamentalmente en Philadelphia.

Ilustración 72. Heckscher Building (Fotografía, Columbia University, Warren and Wetmore Collection)



Ilustración 73. Howe y Lescaze, maqueta para ampliación del MoMA de nueva planta. (The Museum of Modern Art, New York (Scheme 4, First Variation) 1930, Inv. 389.1994, Dpt Architecture and Design) (Archivo digital MoMA)

El equipo de arquitectos elaboró varios diseños entre 1930 y 1931 tratando de encontrar diferentes opciones para un edificio museístico que sería la sede de una colección de arte de vanguardia, arriesgando en su proyecto al pretender un edificio de configuración vertical a modo de rascacielos, creado a partir de módulos cúbicos intercalados transversalmente dispuestos en sucesión en altura. formado por acero y vidrio como materiales principales. Las salas de exposición recibirían la luz natural por los cerramientos de vidrio. Su proyecto resultó excesivamente irreflexivo, quedando rechazado.

Posteriormente se optará por la propuesta de Philip L. Goodwin (1885-1958) y Edward Durell Stone (1902-1978) que seguía la línea de defensa del lenguaje del movimiento moderno. Este lenguaje arquitectónico, había sido denominado bajo el término “Estilo Internacional” a raíz de una exposición del propio museo: Aún en su sede del Heckscher Building, el MoMA creó un departamento de Arquitectura que dirigió desde 1932 Philip Johnson (1906-2005), quien organizó junto con el

¹⁹⁵ https://www.philadelphiabuildings.org/pab/app/ar_display.cfm/25205

historiador de la arquitectura Henry-Russell Hitchcock (1903–1987), la exposición “Modern Architecture: International Exhibition”, abierta al público entre el 9 de febrero y el 23 de marzo de 1932. Esta exposición se dedicaba a la arquitectura coetánea europea y americana, para la que ambos acuñaron la clasificación *The International Style*¹⁹⁶ para referirse a las construcciones arquitectónicas en distintos países que compartían rasgos comunes basados en los componentes del movimiento moderno¹⁹⁷



Ilustración 74. Exposición The Modern Architecture, MoMA, 1932
(Fotografía Archivo digital MoMA)

Poco después, en el mes de mayo de 1932, el MoMA se trasladó a un edificio situado en el número 11 Este de la calle 53 que fue alquilado a John D. Rockefeller Jr. para alojar el museo temporalmente. Él mismo adquiere en 1937 cuatro inmuebles en la calle 53 Oeste entre la 5ª y 6ª avenidas, y añade la donación de un terreno para la construcción de un nuevo edificio para el museo. En el solar resultante de estas propiedades se construyó después la primera sede de nueva planta del MoMA, entre enero de 1938 y mayo de 1939, a partir del diseño de Philip L. Goodwin y Edward Durell Stone proyectada en lenguaje de Estilo Internacional.

¹⁹⁶ En la definición que Johnson y Hitchcock concedían al *Estilo Internacional* se encontraban los mismos principios que configuraron el Movimiento Moderno, por los que se defiende la eliminación de la ornamentación arquitectónica, el uso de la línea recta y la superficie sobria, en una postura de enfrentamiento al eclecticismo y al modernismo que aún estaban presentes. Le caracterizaba el énfasis en el volumen, la regularidad en contraposición a asimetría, el sometimiento la estética de los materiales, la perfección técnica y la proporción. El Estilo Internacional, dependía directamente del Movimiento Moderno liderado por Le Corbusier, Mies van der Rohe, Walter Gropius o Philip Johnson. Caracteriza a la arquitectura norteamericana hasta finales de 1970.

¹⁹⁷ *Modern Architecture: International Exhibition*, N. York: Museum of Modern Art, 1932 (publicación de la exposición del 10 de febrero a 23 de marzo de 1932); disponible en Archive MoMA: https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2044_300061855.pdf La exposición Modern Architecture se realizó con la participación de doce instituciones y museos de EEUU. Expuso obra de Frank Lloyd Wright, W. Gropius, Le Corbusier, Oud, Mies van der Rohe, Hood, Howe y Lescaze, Neutra, Bownan Brothers, Aalto, etc. El arquitecto español referido en la muestra fue José Manuel Aizpúrua (1904-1936). Alfred Barr Jr. presentó esta exposición como evidencia de la salida de un periodo de confusión o eclecticismo arquitectónico presente desde principios del siglo XIX, gracias a la producción e “ideas de un número de arquitectos progresistas que convergen en un nuevo estilo genuino que se extiende rápidamente por el mundo” p. 13 (traducción mía).

En la fase de proyecto se propuso a los arquitectos que el edificio asegurara el máximo espacio para las salas de exposición y albergara espacios programados para uso como despachos de administración, una cinemateca, alojada hasta entonces en el edificio de la Columbia Broadcasting Company, un auditorio con gran capacidad, una sala para proyección de películas, biblioteca, salas de estudio, salas de dibujos, espacios reservados al personal y salas de tránsito de colecciones y espacios de instalaciones. Para ello, se establecieron unos requerimientos de distribución espacial y condicionantes de relación de espacios museísticos. De ello escribió Goodwin en *Mouseion* para la comunidad museística, diciendo que en su proyecto:

“Se trataba entre otros aspectos de satisfacer ciertas exigencias fundamentales, ubicando un auditorio próximo a la puerta de entrada; galerías igualmente cerca del acceso principal, y al mismo nivel de la acera exterior; otras galerías a las que se puede acceder por una escalera atractiva y sencilla así como por ascensores: hacía falta prever una iluminación que fuera, en la mayor medida posible, de condición natural – en una palabra, crear un edificio en relación con la situación dada a lo largo de la calle lateral pero cuya concepción debía tener en cuenta la eventual extensión de la Plaza Rokefeller”¹⁹⁸.

El nuevo edificio para albergar el MoMA fue inaugurado en 1939 bajo la dirección de Alfred Barr Jr., con ocasión de la celebración del décimo aniversario de la institución. Abrió al público el 10 de mayo de 1939 con la exposición titulada *Art in our time*¹⁹⁹. El Presidente Roosevelt, en su discurso de inauguración de la nueva sede hizo referencia a la asociación entre paz, libertad y creatividad que aporta el beneficio cultural²⁰⁰.

¹⁹⁸ GOODWIN, Philip, “Le nouveau Musée d’Art Moderne de New-York”, en *Mouseion*, 1940, vol. 49-50, n° I-II, pp. 43-66.

¹⁹⁹ *Art in our time: 10th Anniversary exhibition: Painting, Sculpture, Prints*, Nueva York: The Museum of Modern Art, 1939, (publicación de la exposición 10 de mayo a 30 de septiembre de 1939). Disponible en Archive MoMA: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2743>

²⁰⁰ Discurso del presidente Roosevelt en la inauguración del edificio del MoMA en 1939, archivo del MoMA (citado y traducido por JIMÉNEZ-BLANCO. *Op. Cit.* 2014. pp. 138-139) En su discurso expresa que la vinculación entre creatividad artística, producción plástica y libertad se aplica como valor del museo dedicado a *la causa de la paz*, en relación con el Proyecto Federal de Arte de la WPA (Works Progress Administration) de la política del New Deal que Roosevelt puso en marcha y se desarrolló entre 1935 y 1943.



Ilustración 75. MoMA, sede de 1939 de Philip L. Goodwin y Edward Durell Stone (Fotografía, Getty images)

Este edificio supone el inicio de una tipología de arquitectura museística de lenguaje neutro, no ornamentado, concebida para la exhibición de colecciones en espacios diáfanos con posibilidades de ser compartimentados y paredes de color blanco adaptables a cada exposición. Se distribuyen los espacios de exposición en los tres primeros niveles, la biblioteca y el gabinete de estampas en la planta 4ª y la zona de administración en las plantas 5ª y 6ª²⁰¹. Su fachada se compone de paneles de vidrio a imagen de las de los establecimientos comerciales, que permitía advertir en interior de las salas de exposición a su paso por la calle como medida de atracción al visitante²⁰².

Sobre este cambio de sede del MoMA es muy significativa la modificación de la escala que adquiere el contenedor de la institución a través del proceso de ampliación de sus espacios museísticos. Desde su primera sede en 1929, el MoMA presentó unas salas de exposición desprovistas de todo ornamento que, bajo la denominación de tendencia al cubo blanco enfatizaban el carácter descontextualizador de la propia exhibición en salas museísticas y lograba ofrecer un modelo para las instituciones dedicadas al arte contemporáneo que surgirían bajo su influencia. El mensaje de contemporaneidad irradiaba en un espacio museístico en el que se combinaba el lenguaje arquitectónico del Movimiento

²⁰¹ Las instalaciones del museo se centralizaron en una torre en el lado oeste de diez metros de altura (en la que se albergaron ascensores, piscinas de refrigeración, escaleras, muelle de carga y descarga para camiones, etc.). El sótano del edificio se hallaba en la parte superior del túnel del metro, lo que implicó que no se excavara en exceso el terrero al estar a ocho metros de profundidad y evitar que se produjeran entradas al edificio a través del paramento. El ruido de la zona subterránea era también un problema para el uso de este edificio como museo.

²⁰² AA.VV, *The museum of modern art, the History and the collection*, Nueva York: Abrams, 1984.

Moderno y las obras artísticas creadas por las primeras vanguardias, bajo una museografía que potenciaba la obra aislada y reducía al mínimo la información al visitante. En la actualidad la estructura interior ha sido modificada y prácticamente queda solamente la fachada como elemento original²⁰³.

5.2.9 Primeras ampliaciones del Toledo Museum of Art, Ohio (1926, 1933)

En EEUU se producen varias actuaciones de ampliación de las sedes museísticas en el periodo de entreguerras a partir del apoyo de la financiación privada, entre ellos destaca el caso del Museo de Arte de Toledo de Ohio. Este museo fue fundado en 1901, inauguró su sede permanente en 1912 y la amplió en 1926 y en 1933. Su colección alberga bienes culturales de amplia cronología, procedencia y tipología, con obra clásica griega y romana, egipcia, arte europeo desde la Edad Media hasta la actualidad, producciones americanas, asiáticas y africanas. La sede principal del Museo de Arte de Toledo fue proyectada por Edward B. Green (1855-1950) y Harry W. Wachter (1868-1941) bajo lenguaje neoclásico de la Escuela Beaux-Arts,



construido en piedra de mármol blanco. Albergó las salas de exposición y espacios educativos del museo en su primera etapa.

Ilustración 76 Museo de Arte de Toledo, Ohio:
Fachada principal del edificio original

A consecuencia del constante crecimiento de la colección y las demandas de mayores espacios para usos educativos, el edificio original fue ampliado en cuatro ocasiones desde mediados a la década de 1920. En 1926 el arquitecto Edward Green le añadió un ala en la parte trasera que permitió doblar la superficie y albergar espacios de diversos usos complementarios, como talleres educativos, un

²⁰³ RICCIOTTI, Dominic, “The 1939 Building of the Museum of Modern Art: The Goodwin-Stone Collaboration”, en *The American Art Journal*, verano 1985, 17, nº 3, pp. 50–76.

teatro y la ampliación del auditorio, además de salas destinadas a la exposición de obra gótica y tipologías específicas como la cerámica o la obra impresa.

En 1933 el mismo arquitecto proyectó dos alas en los lados Este y Oeste por las que se logró aumentar al triple el tamaño del edificio. En el ala Este incluía un auditorio de gran capacidad (1.750 plazas), denominado The Peristyle Theatre, basado en el lenguaje clasicista a imagen de un ágora griega y también dos galerías de exposición permanente destinadas a exponer obra egipcia y la colección clásica. El ala Oeste se destinó a espacios expositivos como The Cloister y la Gran Galería del museo y áreas educativas²⁰⁴.

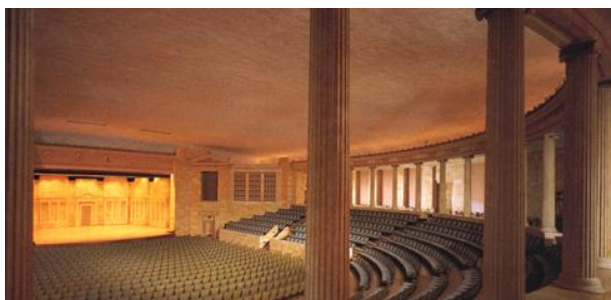


Ilustración 77. Museo de Arte de Toledo, Ohio:
Peristyle Theatre (Fotografía Balthazar Korab. Ltd.

5.2.9.1 Ampliaciones en otros museos europeos en entreguerras

En múltiples museos europeos de mediana envergadura se constata la intención de ampliación del espacio expositivo que se había dado en las instituciones museísticas más destacadas años antes, este incremento de espacio se logra, bien por la incorporación de anexos, bien por la cesión de espacios de otras instituciones o por la construcción de nueva planta.

5.2.9.1.1 Museo Nacional de Gales (1932)

En esta etapa de entreguerras destacan algunos casos como el del Museo Nacional Cardiff, denominado entonces Museo Nacional de Gales, ejemplo de edificio

²⁰⁴ En la actualidad el Museo de Arte de Toledo dispone de un total de seis edificios que forman el campus museístico.

museístico que precisa ampliación a corto plazo. Fue un museo creado en 1907, aunque su sede original se inauguró en 1927 y a esta se le incorpora un anexo en 1932. El edificio fue proyectado en la década de 1910 por los arquitectos Arnold Dunbar Smith (1866-1933) y Cecil Brewer (1871-1918). A pesar de que la construcción comenzó en 1912, tuvo que ser aplazada por los acontecimientos de la Primera Guerra Mundial y retomarse posteriormente en 1922. Sin embargo, cinco años más tarde de su inauguración fue necesaria la incorporación de una



ampliación debido a las necesidades de mayor superficie para exponer las colecciones vinculadas con la etapa medieval en el País de Gales²⁰⁵.

Ilustración 78 Museo Nacional de Cardiff. (Fotografía en web del museo)

5.2.9.1.2 Antiguo Museo de la Acrópolis (1932)

En Grecia, el edificio del museo conocido hoy como Antiguo Museo de la Acrópolis, que fue construido entre 1865 y 1874 en el yacimiento arqueológico de la Acrópolis por el arquitecto Panagis Kalkos (1818-1875), resultó ser de superficie insuficiente a finales del siglo XIX, cuando incrementaron las piezas halladas en el espacio arqueológico de la Acrópolis, lo que supuso una serie de incorporaciones a la colección que fueron aumentando de manera extraordinaria desde 1885. La decisión de ampliar el edificio se produce en 1888, sin embargo únicamente se amplió de modo parcial y provisionalmente con un ala anexa en la década de 1930. Esta ampliación resultó ser necesaria cuando las piezas provocaron el colapso de los almacenes del edificio histórico donde los bienes se amontonaban en el sótano.

Es muy relevante el empleo en aquel momento del concepto de accesibilidad y el sentido otorgado a una óptima presentación de las colecciones al público en la exposición, puesto que la intención de conceder accesibilidad impulsará gran parte

²⁰⁵Informaciones Mensuales de la OIM, abril de 1932, p. 6

de las actuaciones de ampliación de los museos en esta etapa. Por otra parte, el caso del Museo de la Acrópolis de Atenas es también significativo de la necesidad avivada por la recepción de piezas arqueológicas procedentes de las excavaciones y constituye además un ejemplo excepcional de un museo de sitio localizado en un yacimiento que provoca una situación de demanda de espacio desde el propio ámbito de procedencia de las colecciones en el que se inserta.

5.2.9.1.3 La Pinacoteca Vaticana: nueva sede para una colección pictórica (1932)

Otro de los ejemplos que puede destacarse de entre las actuaciones museísticas de ampliación de sedes, es la creación de la Pinacoteca Vaticana en 1932. Puede considerarse la Pinacoteca dentro de los Museos Vaticanos como un museo creado por proceso agrupación de la colección museística con dotación de una nueva sede en el recinto museístico papal. La creación de la Pinacoteca Vaticana fue una iniciativa del Papa Pío XI (1922-1939) cuyo objeto fue reunir parte de las colecciones pictóricas antes distribuidas por los Palacios Apostólicos papales que habían experimentado un elevado crecimiento, creando una sede permanente para su exposición y conservación, para evitar su dispersión y ofrecer un museo



Ilustración 79 Pinacoteca Vaticana: fachada y jardín

público²⁰⁶. El proyecto arquitectónico para la nueva sede de la colección de pintura del Vaticano fue realizada por el arquitecto milanés Luca Beltrami (1854-1933) con un diseño evocador del estilo lombardo clasicista.

²⁰⁶ El núcleo de la colección de la Pinacoteca Vaticana fueron las 118 obras coleccionadas por Pío VI (1775-1799), realizadas entre los siglos XIII y el XVIII, que algunas de ellas serían posteriormente llevadas al Museo del Louvre a consecuencia de la Paz de Tolentino, firmado entre la Santa Sede (Pío VI) y la Francia napoleónica en 1797, para evitar la ocupación militar de Roma, lo que sucedería posteriormente, y que serían devueltas al Vaticano después del Congreso de Viena de 1815, momento a partir del cual surge la intención de crear un museo moderno abierto al público, al igual que otros museos de carácter nacional proyectados en estos momentos.

5.2.9.1.4 Walker Art Gallery de Liverpool (1933)

La Walker Art Gallery de Liverpool fue fundada a partir de iniciativa de Andrew Barclay Walker (1824-1893) en 1873 para albergar las colecciones que había adquirido, desde inicios del siglo XIX la Liverpool Royal Institution. Abrió al público en 1877 en un edificio de estilo clasicista que se construye en 1874.

Esta galería constituye un ejemplo de las actuaciones de ampliación realizadas en la década de 1930 mediante la alianza de colaboración público-privada. Su edificio fue ampliado 1931 y 1933 gracias a la financiación del marchante de arte y mecenas George Audley (fallecido en 1932) quien también donaría piezas de su colección, el exalcalde de Liverpool, Sir Frederick Charles Bowring (1857-1936) y uno de los benefactores de la catedral de Liverpool, Thomas Bartlett (fallecido en 1912), en una acción de filantropía en el ámbito de la cultura propia del momento en Inglaterra.

En esta intervención arquitectónica se modifica la distribución espacial del museo, se crean nuevos accesos y se dispone de nuevas salas de exposición²⁰⁷. La reapertura en 1933 se realiza con una exposición con obra de las vanguardias históricas²⁰⁸.



Ilustración 80 Walker art Gallery: fachada principal.

²⁰⁷ ANON, "The Walker Art gallery" en *Museums Journal*, 1933, vol 33, nº 7, p. 248, citado por MACLEOD, S. *Op. Cit.*, 2005, p.24.

²⁰⁸ <http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/about/history/1931-2002.aspx>

5.2.9.1.5 Ashmolean Museum of Art and Archeology de Oxford (1934, 1939)

Otro edificio que se amplía en esta etapa fue la sede del Ashmolean Museum, construida como nuevo edificio para el museo a mediados del siglo XIX, bajo proyecto de Charles Robert Cockerell, tal y como se ha señalado en la etapa precedente. El Ashmolean fue ampliado en la década de 1930 por E. Stanley Hall (1881-1940) y sometido a un proceso de reordenación museográfica considerable que implicó una reinstalación y reordenación de las colecciones en el espacio expositivo.

En esta actuación se abrieron nuevas salas de exposición, se remodeló íntegramente la galería central, se amplió la biblioteca y se dotó al museo de una nueva sala de conferencias. Las salas de exposición de bellas artes ampliaron su superficie y pudieron reordenarse las colecciones en el interior del museo; la galería central se dedicó a la exhibición de acuarela inglesa y pintura italiana, se creó una sala especial para la instalación de producciones cerámicas -Sayce Room- y otras salas de nueva creación para las colecciones de pintura francesa e inglesa de los siglos XVII y XIX, pintura holandesa y flamenca -Weldon Gallery- obra prerrafaelita y contemporánea inglesa, así como escultura renacentista y medallas, que se instalan en la antecámara del espacio en galería.

Esta ampliación fue inaugurada el 2 de junio de 1934 por el político Lord Halifax (1881-1959)²⁰⁹. El edificio del museo fue ampliado sucesivamente en actuaciones

²⁰⁹ Edward Frederick Lindley Wood, Primer Conde de Halifax, conocido como Lord Halifax, fue un representante político conservador del Reino Unido en la década de 1930, participe de la política de mantenimiento de la paz en el periodo de entreguerras. Había sido Secretario de Estado de Educación entre 1922-1924, Ministro de Agricultura entre 1924-1926, Virrey de la India entre 1926 y 1931 y Secretario de Estado de Asuntos Exteriores en 1935.

continuadas en la década de 1930, entre ellas la ampliación del edificio proyectada por Hugues en 1939, denominada Beaumont Street Extension, por su ubicación²¹⁰.



Ilustración 81.
Ashmolean Museum:
Beaumont Street
Extensión; Proyecto de
T.H. Hughes, 1939
(Fotografía en Plan de
Conservación del
Ashmolean Museum,
p.23)

5.2.10 El Museo de Crecimiento Ilimitado de Le Corbusier (1939)

Ocupa un lugar de referencia entre las propuestas para la ampliación de la sede de la institución museística, desarrolladas en el periodo de entreguerras, la solución ideada por Le Corbusier (1887-1965) en la década de 1930, por la cual el edificio del museo se concibe a través de una extensión progresiva de su arquitectura. *El Museo de Crecimiento Ilimitado* o *Musée à croissance illimitée*, supuso una proposición teórica, destinada a solucionar la constante falta de espacio de los edificios de los museos que desde comienzos del siglo XX venían demostrando la necesidad de contar con mayor superficie para la acogida del visitante y para la adecuada exposición y conservación de las colecciones museísticas, en constante crecimiento en muchas ocasiones. No obstante, las intervenciones de ampliación suponían un elevado coste y una imprescindible planificación arquitectónica y museística que implicaba una financiación extraordinaria destinada a la institución, lo que había convertido en la principal causa de su ralentización y dilatación a la falta de fondos económicos. En este sentido, la propuesta de Le Corbusier se presentó como una alternativa constructiva de fácil alcance, no excesivamente costosa y con la planificación de su crecimiento planteada desde la propia institución cuando esta escoge un edificio de las características de su

²¹⁰ Para obtener información sobre las sucesivas ampliaciones del Ashmolean Museum de Oxford, resulta de interés la documentación ofrecida en el Plan de Conservación del Ashmolean Museum redactado en julio de 2012

https://www.admin.ox.ac.uk/media/global/wwwadminoxacuk/localsites/estatesservices/documents/conservation/Ashmolean_Museum.pdf

proyecto. No obstante, el Museo de Crecimiento Ilimitado no fue nunca ejecutado fielmente y recibió importantes críticas²¹¹.

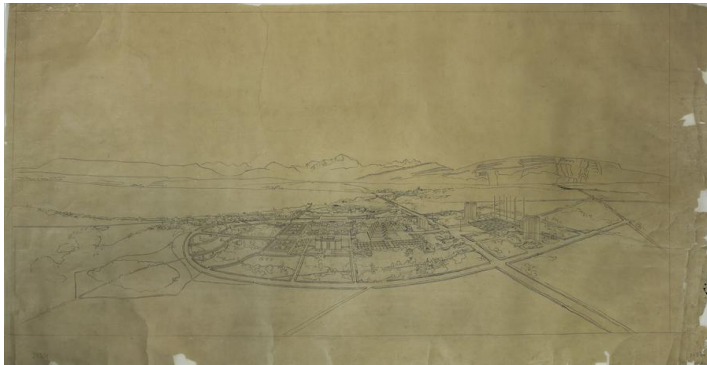


Ilustración 82 Proyecto del Mundaneum de Le Corbusier. (Fondation Le Corbusier)

Como antecedente directo del mismo, Le Corbusier había diseñado un museo en ocasión del encargo del Mundaneum de Ginebra en 1929,²¹² cuya intención era ser un centro para albergar instituciones de la Sociedad de Naciones. Le Corbusier lo concebía a partir de la forma de un zigurat o hélice cuadrangular en crecimiento en altura, a través de la cual el visitante pudiera contemplar la exposición de obras de la creación humana, que albergaría piezas de amplia cronología desde la prehistoria al tiempo actual, en un recorrido que inicia en la parte central de mayor altura, para ir descendiendo hasta llegar a la exposición de obras del presente, situadas a nivel del suelo. Se ha considerado que esta propuesta de contenedor museístico supone una interpretación personal de la distribución de las galerías expositivas que transformará posteriormente el concepto del recorrido expositivo. Sin embargo, la idea del Mundaneum no permitía la ampliación del edificio y provocaba problemas de conexión entre espacios internos, siendo excesivamente rígida. Su desarrollo se produce en la versión del mismo que ofrece el *Musée à croissance illimitée*, anticipado por Le Corbusier en 1930 y proyectado en 1939, aunque nunca sería ejecutado fielmente.

Con el Museo de Crecimiento Ilimitado, Le Corbusier pretendió crear un edificio museístico de fácil ampliación por módulos, concebido para estar en constante

²¹¹ Archivos en la Foundation Le Corbusier www.foundationlecorbusier.asso.fr

RAGON, Michel, *Historie de l'architecture et de l'urbanisme modernes. Naissance de la cité moderne 1900-1940*, París: Editions Points, 2010, tomo 2, p.166 (1ª ed.1986).

²¹² Le Corbusier escribió varios artículos explicativos sobre el proyecto del Mundaneum. LE CORBUSIER; OTLET, *Mundaneum*, Bruselas: Union des Associations Internationales, 1928. LE CORBUSIER, "Mundaneum et le musée mondial", en *L'Architecture Vivante*, 1929, pp.27-31.

crecimiento, con el fin de servir a los requisitos del museo provocados por las necesidades de sus colecciones y los visitantes. En 1930 el arquitecto explicó en una carta dirigida a Christian Zervos²¹³ que su diseño se basa en un volumen sustentado sobre pilotes, cuya entrada se hace por la zona inferior en el centro del edificio, desde donde, inscritas en una espiral, las salas se suceden, de forma que se *puede prever un engrandecimiento infinito*.

Para ello planteó la construcción de un inmueble exento y de nueva planta, compuesto a partir de una distribución horizontal en espiral cuadrada y situado en una gran parcela o espacio natural que permitiera su extensión progresiva, ubicado en el extrarradio de las ciudades y rodeado por un muro perimetral. Su proyecto se apoya en la teoría arquitectónica de los cinco principios para la arquitectura de Le Corbusier: pilares que atraviesan libremente los espacios, estructura autónoma con respecto a los muros, planta libre individualizando cada piso, fachada libre y tejado en terraza. El Museo de Crecimiento Ilimitado se plantea como institución museística que acoge toda clase de colecciones y en el que se favorece la exposición didáctica como “musee de la connaissance”. Se basa en el recorrido dirigido y único, pero plantea alternativas al itinerario y unas salas que se generan a partir de múltiples combinaciones de elementos como paneles móviles que permiten romper la monotonía en la exposición y en la iluminación. La distribución del espacio museístico en planta en forma de espiral cuadrada, generaba un recorrido expositivo dirigido que se desarrollaba en varias alturas, comunicadas por rampas. Bajo esta idea, Le Corbusier transmitió su interpretación de la forma en espiral asociada al concepto de paseo, por la que se crea una estructura de recorrido dirigido, con acceso único de entrada y de salida y un espacio central de acceso e información²¹⁴.

Es muy relevante el papel concedido al entorno ajardinado del museo en el proyecto de Le Corbusier, como marco de aislamiento del edificio en el que, por otra parte, su superficie actúa a modo de elemento simbólico que anticipa un

²¹³ En una carta a Christian Zervós, el 8 de diciembre de 1930, Le Corbusier explica su idea de *museo de crecimiento ilimitado*.

²¹⁴ Aunque esta es la propuesta dominante, el circuito no es estrictamente dirigido puesto que se proponen también recorridos alternativos.

progresivo crecimiento del volumen construido. El *museo de crecimiento ilimitado* se circunscribe a un espacio ajardinado que el arquitecto concibe como preludio de la ampliación progresiva del edificio, lo que permite una interrelación entre el entorno natural, la arquitectura y la función de la institución museística.

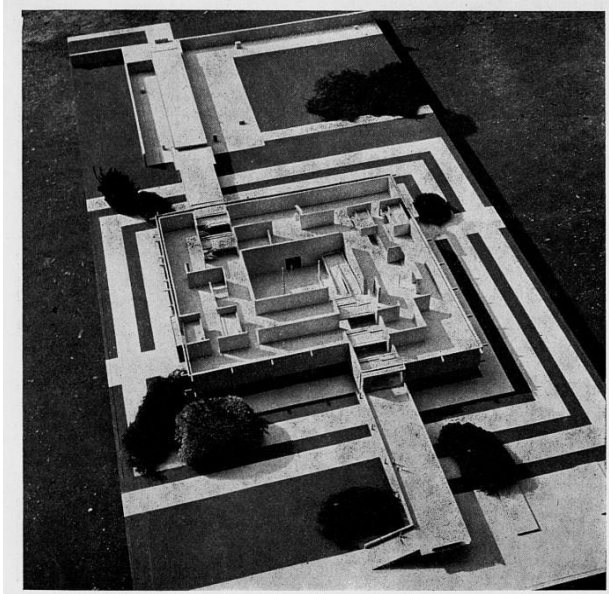


Ilustración 62. Museo de Crecimiento Ilimitado, Le Corbusier. Maqueta sin techumbre, para vista de interior. (Fotografía en *Mouseion*, 49-50, 1940, p. 35)

Basándose en el crecimiento progresivo, Le Corbusier propuso comenzar la construcción de este

tipo de museo desde la sala del núcleo central, a partir de la cual se desarrolle una espiral que acoja una sucesión de salas de exposición generadas a partir de un módulo. Este planteamiento implicaba disponer de una superficie de terreno circundante al núcleo central para destinarlo a la construcción progresiva de las salas. El terreno marcaría también la fase final del museo, cuya extensión quedaría determinada por el muro perimetral de la parcela del solar disponible. En el exterior, el edificio presentaría una fachada con losas de cemento con carácter provisional, puesto que se deben desprender ante una ampliación del edificio y se trasladan progresivamente a los nuevos muros exteriores.

La propuesta de Le Corbusier estaba claramente definida: estableció medidas para cada uno de los espacios, de los cuales la sala central tendría unas medidas de 21 x 14 metros, un pavimento sobre el solado y una altura doble del resto de las salas, que se construyen a continuación sobre pilotis a 3 metros del suelo; estas salas de exposición se generarían a partir de un módulo de 7 x 7 metros de anchura y 5 x 5 metros de alto. Además, estableció un recorrido marcado para la visita, que

comienzaría con el acceso a la primera sala a través de un paso subterráneo que inicia a la entrada del solar del museo, de manera que el visitante acceda desde el exterior hasta la sala principal. A partir de esta sala se transita por una rampa a lo largo del espacio en espiral cuadrada. La rigidez de la circulación que implica este recorrido, se complementa con una alternativa por la cual se generan cuatro ejes formando una esvástica que permiten transitar de una zona a otra por corredores. Estos pasillos alternativos finalizan en los únicos vanos acristalados del edificio, que favorecen la orientación del visitante.

El proyecto del Museo de Crecimiento Ilimitado no llegó a ejecutarse, sin embargo Le Corbusier lo mantuvo como propuesta para otros proyectos de museo, como fueron el realizado para el concurso del Museo de Arte Contemporáneo de París y el Museo de Crecimiento Ilimitado de Philippeville, en Argelia, en los que perfila los componentes esenciales de su diseño: la estructura simple a base de pilotes, la sala central de acceso y orientación, entreplantas transversales de referencia, conexiones con las futuras extensiones del edificio y una salida del museo en el extremo de la espiral. Además de estos proyectos, Le Corbusier diseñó el Centro Internacional de Arte de Erlenbach, en Alemania, sin embargo ninguno de los tres se ejecutaría. El modelo del Museo de Crecimiento Ilimitado fue difundido por la Oficina Internacional de Museos de la Sociedad de Naciones como propuesta dirigida a conseguir una ampliación del edificio museístico de fácil ejecución. La publicación *Mouseion* reproduce las explicaciones concedidas por el arquitecto para los profesionales de museos en 1940, detallando todos los aspectos técnicos y teóricos, los cuales habían sido previamente señalados en la Conferencia de Museos de 1934 de Madrid²¹⁵.

La propuesta de Le Corbusier fue muy criticada por sus coetáneos, tuvo detractores que la calificaron como una intención de dotar de excesivo hermetismo al edificio del museo. El recorrido interno, de tipología lineal y de circulación única supuso críticas a su propuesta, fundamentadas en una excesiva rigidez frente a las opciones museográficas que planteaban en aquellos momentos una apertura del

²¹⁵ *Mouseion*, 1940, nº 49-50, pp. 29-38

museo hacia una circulación flexible y adaptada a las necesidades de los usuarios, según sus conocimientos previos e intereses. Además, por sus características de edificio exento de nueva planta y el requisito de su situación en una gran parcela, los museos de Le Corbusier debían ubicarse en un terreno a las afueras de las ciudades, lo que fue también un factor de rechazo a sus proyectos en un momento en el que los museos se situaban en inmuebles del centro urbano de las ciudades. Este requisito impulsó que los proyectos factibles se realizasen en ciudades de nueva creación o con planes de ampliación urbana, en los que hubo posibilidad de incorporar un proyecto de edificio en un solar de amplias dimensiones.

Le Corbusier tuvo que reinterpretar su propuesta de diseño de museo en los proyectos que finalmente fueron ejecutados: el Museo de Ahmedabad y el Museo de Chandigarh²¹⁶ ambos en India, proyectados en 1951 y 1952 respectivamente y el Museo de Arte Occidental de Tokio de 1955. En todos estos casos emplea diseños que fueron variantes de la concepción original del Museo de Crecimiento Ilimitado²¹⁷. No obstante, a pesar de la no realización fiel de su proyecto, puede considerarse que la aportación de Le Corbusier a la teoría arquitectónica museística ha sido muy relevante, en tanto que presentó el concepto del recorrido continuo y prescindió de la distribución espacial de la galería tradicional y su recorrido pautado en salas; por otro lado pretendió una obra arquitectónica de gran economía de medios y flexibilidad. Además su distribución espacial fue empleada en proyectos de museos entre 1950 y 1970, por la cual la planta baja se destina a usos públicos sin colecciones, la planta alta se dedica a la exposición y se sitúan las oficinas y locales técnicos en la entreplanta. Por la repercusión de sus propuestas el Museo de Crecimiento Ilimitado es considerado precursor de actuaciones arquitectónicas posteriores como el edificio del Museo Guggenheim de Nueva York de Frank Lloyd Wright, cuya noción del recorrido expositivo se basa en la sucesión espacial lineal y el ritmo en la visita controlado en un movimiento infinito.

²¹⁶ Se construye en 1970, después del fallecimiento de Le Corbusier.

²¹⁷ Para más información, véase la tesis de O'BYRNE, Maria Cecilia, *Espirales, laberintos, molinetes y esvásticas en los museos de Le Corbusier. 1928-1939*, Tesis doctoral. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Arquitectura y Diseño, 2011.

En la literatura museística se ha planteado que la propuesta de Le Corbusier era un modo de crear espacio que diera forma a la continuidad del arte contemporáneo en continuo proceso de creación, lo que luego inspiraría a Frank Lloyd Wright para realizar una exaltación de la espiral espacial en la sede del Guggenheim de Nueva York²¹⁸. Al concebir un recorrido museográfico continuo e ilimitado, que rompía con el principio decimonónico de la sucesión de salas en enfilade, el museo de Le Corbusier influiría en gran medida en la intención de ruptura formal del recorrido en galería, propuesta por los proyectos arquitectónicos posteriores²¹⁹.

5.2.11 El caso español: situación de las sedes museísticas en la II República

En el periodo de entreguerras se producen en España varias actuaciones de renovación, ampliación de museos o cambio de sede para dotación de mejores infraestructuras museísticas, hasta que esta situación queda paralizada por el estallido de la Guerra Civil Española. Es muy significativo el impulso dado a estas actuaciones dentro de la política cultural puesta en práctica por Ricardo de Orueta (1862- 1939) como Director General de Bellas Artes entre 1931 y 1933. El investigador Miguel Cabañas Bravo²²⁰ lo calificó de *guardián del arte español* en alusión a su actitud de denuncia, salvaguarda y protección del patrimonio artístico en el inicio de la II República española, gracias al cual, no solamente logró evitar la destrucción y el expolio de buena parte del patrimonio histórico español, sino que además consiguió que se implantaran instrumentos para su conservación y defensa, mediante medidas legislativas para su preservación. Orueta fue Director General de Bellas Artes en el momento de cambio de los patronatos de los museos con la llegada de la II República, como el del Museo del Prado o el Museo de Arte Moderno y la creación de otros nuevos, como el Patronato del Museo Sorolla, que

²¹⁸ PIVA, Antonio, *Lo spazio del museo. Proposte per l'arte contemporanea in Europa*, Venecia: Saggio Marsilio, 1993. pp. 6-7.

²¹⁹ MUÑOZ COSME. *Op. Cit.* 2007, p. 193.

²²⁰ CABAÑAS BRAVO, Miguel, “Ricardo de Orueta, guardián del arte español. Perfil de un trascendente investigador y gestor político del patrimonio artístico”, en BOLAÑOS, M.; CABAÑAS, M. (dir.), *En el frente del arte. Ricardo de Orueta 1868-1939*, Madrid: Acción Cultural Española (A/CE), 2014. Sobre el papel directivo de Orueta véase: CABAÑAS BRAVO, Miguel, “La Dirección General de Bellas Artes Republicana y su reiterada gestión por Ricardo de Orueta (1931-1936)”, en *Archivo Español de Arte*, 2009, LXXXII, 326, pp.164-193.

se inauguró en mayo de 1932, el Patronato del Museo Arqueológico Nacional o el del Museo Nacional de Artes Decorativas, actuaciones que fueron solo una pequeña parte del aspecto museístico en el que, según afirma Miguel Cabañas, se abren nuevas vías y da comienzo “una nueva y más diversificada política museística, que irían cuajando y amplificándose en los siguientes periodos”.

Esta situación supuso para María Bolaños “una edad de plata para los museos” que, según afirma, se hallaban en su mayoría en condición de desidia, fruto de la “negligencia oficial”, en la que se evidenciaba la carencia de recursos, la obsolescencia de muchas de sus instalaciones, la falta de selección de las colecciones, expuestas en su totalidad en edificios anticuados, etc., situación de la que logran ir saliendo gracias a las actuaciones de la Dirección General de Bellas Artes y sobre todo a partir de la aprobación de la Ley del Tesoro Artístico Nacional, el 13 de mayo de 1933. El título IV de dicha Ley se dedicaba a los museos que, siendo tutelados por la sección de Museos de la Junta Superior del Tesoro Artístico, tendrían un futuro más esperanzador, pues estaba prevista “la creación de museos públicos y cooperar en la mejora de los existentes, intervenir en su organización y facilitarles los medios técnicos y económicos; incautar aquellos objetos artísticos que corriesen peligro, inspeccionar las fundaciones privadas y vigilar los préstamos a las exposiciones nacionales o extranjeras” ²²¹.

Consultada la prensa de la época, he considerado de interés resaltar las declaraciones que directores de varios museos del momento ofrecieron en una entrevista para el diario *ABC* realizada por el periodista José Prados López, quien consultó a ocho responsables de instituciones museísticas sobre el estado de las mismas, publicándolo bajo la pregunta “¿Qué necesidades urgentes tiene el museo de su dirección?”. He estimado recalcar que esta entrevista se publicó en la misma fecha de apertura de la Conferencia Internacional de Museografía de Madrid. De su lectura se puede extraer que la situación resultaba insostenible para muchas instituciones y que, no obstante, los profesionales de museos mantenían como

²²¹ BOLAÑOS, María, “Una edad de plata para los museos”, en BOLAÑOS, M.; CABAÑAS, M. (dir.), *Ibidem*. 2014, pp. 80-111.

meta lograr la mejora de los museos en beneficio de las colecciones y del público, planteando, entre otras acciones, la ampliación de sus espacios, reformas y nuevas sedes, en un momento en el que participan en diferentes modos, en un hito de relevancia de la museología del siglo XX.

Accedieron a realizar la entrevista, el Director General de Bellas Artes, Eduardo Chicharro, quien presenta la creación del Museo del Coche y el proyecto del Museo y la Biblioteca de arte popular, etnografía y folklore; el director del Museo Arqueológico Nacional, Francisco Álvarez Ossorio, el subdirector del antiguo Museo Pedagógico, Pedro Blanco, el director del Museo Cerralbo, Juan Cabré, el director del Museo Nacional de Antropología, denominado entonces Museo Antropológico, Francisco de las Barras, el director del Museo Sorolla, Joaquín Sorolla hijo, el director del Museo Naval, Julio F. Guillén y el director de la Casa de Fieras o antiguo Parque Zoológico de Madrid, Cecilio Rodríguez. A pesar del número representativo de responsables de museos, el autor del artículo periodístico destaca el número de directores podría haberse aumentado pero que, por diversas razones de funcionamiento de los mismos, algunos no se pudieron entrevistar y otros no aceptaron ser entrevistados como fue el caso del director del Museo Romántico, de quien dice que no contestó a las preguntas “por ocultar quizá el abandono en el que se encuentra”, ni el director del Museo de Palacio, José Giner que fue varias veces consultado, sin ofrecer respuesta²²².

En lo que respecta a las infraestructuras y a las posibles necesidades de ampliación, es significativa la respuesta del director del Museo Arqueológico Nacional, Francisco Álvarez Ossorio, quien afirmó que el museo se encontraba en un edificio que era entonces inapropiado para la institución que quería estar a la altura de las actuaciones museísticas de la época:

“El local que ocupa el Museo Arqueológico es inadecuado e insuficiente. Convertir los museos en verdaderas exposiciones de obras artísticas ofrece varias dificultades, especialmente los museos arqueológicos, en los que se conservan multitud de objetos pequeños y fragmentos a veces más

²²² PRADOS LÓPEZ, José, “Una encuesta con los directores de museos, ¿Qué necesidades urgentes tiene el museo de su dirección?”, en *Blanco y Negro, ABC*, 28 de octubre de 1934, pp. 151-153.

interesantes para los técnicos que las obras que llaman la atención del gran público”.

Ante esta dicotomía entre las expectativas del público y las que mantiene el investigador de las colecciones, el director del Museo Arqueológico se preguntaba cuál podría ser el modo de hacer compatibles estas tendencias, considerando que la problemática de la superficie es una constante en las necesidades arquitectónicas de la gran mayoría de museos. Para ello, proponía crear dos ámbitos museísticos diferenciados, dedicados a las colecciones de estudio y las colecciones de exposición y que se albergaran en un mismo edificio, ampliando sus instalaciones a nivel de sótano: “Sería preciso la construcción de un edificio en el que se reunieran los dos museos. Uno que llamaremos de Exposiciones de ejemplares selectos y otro que denominaremos de Estudio”. El director del Museo Arqueológico presentó el proyecto de redistribución de colecciones en las salas de exposición de la sede del museo que consistiría principalmente en compartimentar en mayor medida los espacios disponibles para uso expositivo y dedicar cada uno de ellos a creaciones diferenciadas.

Esta situación de falta de espacio disponible para la correcta exposición de las colecciones se relaciona también con una carencia en superficie acondicionada para almacenes, que permita destinar a estos ámbitos internos a las colecciones no representativas: “Otra de las necesidades urgentes del Museo es habilitar unas salas para almacenes, para conservar en ellos, debidamente clasificados, los objetos que se consideren sobrantes”. Esta propuesta, basada en la sectorización de colecciones en base a criterios de representatividad y jerarquización para la exposición, plantea las tipologías de las salas de almacenes visitables, espacios de investigación y salas de exposición permanente de carácter selectivo. Esta era una problemática compartida en el seno de los profesionales de la museología. En la Conferencia Internacional de Museos, Alfred Stix, primer director del Kuntshistoriches de Viena, presentó el 31 de octubre de 1934 su informe sobre la “Organización de depósitos, almacenes y colecciones de estudio”, unos días después de la publicación de este artículo, siendo este un asunto tratado a consecuencia de la falta de superficie generalizada y el acrecentamiento de las

colecciones. Sin embargo, el Museo Arqueológico precisaba reformas generales de sus instalaciones museográficas obsoletas en aquel momento y mejoras arquitectónicas y dotación de elementos de seguridad: tal y como señala su director en 1934:

“Son necesarias también obras de arreglo de las monteras de cristales, renovar las 343 vitrinas, en su mayoría antiguas, pues están construidas en 1892; y sustituir en entarimando por piso continuo o incombustible. Si estas reformas se logran, se conseguirá que nuestro primer Museo Arqueológico sea uno de los mejores de Europa”.

Por otra parte, destaco las declaraciones del director del Museo Antropológico, Francisco de las Barras, quien afirmaba con rotundidad que era “uno de los más abandonados por el Estado”, con urgentes necesidades por resolver; remitió a su fundación por el Doctor Velasco y al hecho de haber sido sede de laboratorios químicos y concretamente del laboratorio de Santiago Ramón y Cajal, fallecido en 1934; cuestiones que pone de relevancia para evitar el abandono al que estaba sometida la institución, al tiempo que reclama una ampliación de su superficie expositiva y espacios para la gestión y de conservación de las colecciones:

“Comenzando por la urgencia del arreglo exterior del edificio que está, al parecer, en ruinas, y continuando por las ampliaciones precisas y necesarias de las salas, y terminando por la exigua consignación que tiene, hasta el punto que no puede haber más de dos empleados subalternos para todo el servicio. Tenemos colecciones interesantísimas, que jamás verá el público por la falta de local, y nos faltan laboratorios para la investigación”.

Para el Museo Sorolla se reclaman también nuevas salas para poder exponer al público la totalidad de la colección, para lo cual se solicita habilitar nuevos espacios y realizar reformas, así como facilitar un catálogo completo de la obra del autor. Tras estos recordatorios, son estimables las palabras finales del director del Museo Sorolla, el hijo del pintor, por ser relevantes de la situación del momento respecto a la falta de infraestructuras para el desarrollo de las instituciones museísticas que sus profesionales deseaban:

“Las otras necesidades son las comunes de todos nuestros museos: local más amplio y adecuado... y más consignación. Porque entusiasmo, fé y ganas de trabajar no faltan”.

A pesar de este panorama desolador en el que se escuchan voces que piden cambios en los museos, cabe señalar que se realizaron intervenciones de interés durante la II República.

En el estudio efectuado por M^a Ángeles Layuno sobre la arquitectura de museos durante la II República ²²³ señala que fue un periodo de impulsó desde el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes a la modernización arquitectónica a los museos en España, por la que se promueven reformas a pesar de las dificultades técnicas y presupuestarias, con la intención de adecuar a la programación de espacios museísticos de los edificios de los museos, que eran muchos de ellos de carácter histórico y que no cumplían con una distribución espacial de uso museístico. La autora destaca las actuaciones realizadas por Luis Moya (1904-1990) ²²⁴ como la intervención en la sección del Palacio de Bibliotecas y Museos ocupado por el Museo Arqueológico Nacional del que Luis Moya era arquitecto conservador, por la cual se dota al museo de almacenes en una ampliación en sótano, en relación con las demandas de Álvarez Ossorio antes comentadas; el Plan de Renovación integral que propuso su patronato en 1931, o el proyecto de reforma del edificio que acogió al Museo Nacional de Artes Decorativas en 1934. Luis Moya realizará después en ambos museos, Arqueológico y de Artes Decorativas, proyectos de ampliación y mejora a lo largo de las siguientes décadas.

²²³ LAYUNO ROSAS, M^a. Ángeles, "Los proyectos arquitectónicos para museos bajo la II República española" en HERRERO DELAVENAY, A, SANZ DÍAZ, C., LUZÓN NOGUÉ, J.M. (dir. y coord.), *La Conferencia de Museos de 1934, en perspectiva. Actas del Congreso internacional de museografía: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 21 a 23 de noviembre de 2016*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2018, pp. 113-128.

²²⁴ Luis Moya realiza la adaptación del Palacio de Biblioteca y Museos Nacionales de Madrid GONZÁLEZ CAPITEL, Antón, *La arquitectura de Luis Moya Blanco*. Tesis doctoral. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura (UPM), 1976. Disponible en Archivo Digital UPM.

5.2.11.1 Ampliación de espacios en el Museo Arqueológico Nacional (1931-1932)

En los estudios sobre las intervenciones arquitectónicas desarrolladas en el Museo Arqueológico Nacional se ha puesto de manifiesto que a principios del siglo XX, al poco tiempo de la inauguración del Museo, se produjo la necesidad de reformar espacios al detectarse fallos en la ejecución de las cubiertas, falta de superficie y ausencia de calefacción, por lo que se demandan las intervenciones de mejora con la intención de ampliar el museo dentro del propio edificio²²⁵. Sin embargo, no se realizarán este tipo de actuaciones hasta entrada la década de 1930, bajo el nuevo patronato, la dirección de Francisco Álvarez Ossorio y la implicación de Luis Moya como arquitecto conservador del edificio del museo.

Las primeras actuaciones suponen mejoras en las instalaciones: entre 1931 y 1936 se instaló un sistema de calefacción de vapor que permitió obtener una calidad de confort climático en el edificio y controlar las oscilaciones que se producían en detrimento de la conservación de las colecciones y la inclemencia de la temperatura de las salas para usuarios y personal²²⁶, por otro lado se dotó al museo de un sistema antiincendios, proyectado por Luis Moya en 1932, y con lo que respecta a la ampliación de espacio, el mismo arquitecto Luis Moya proyectó en 1932 un sótano bajo las salas de Prehistoria y Egipto de entonces, que se equipó en 1935 con la función de ser el almacén del museo, puesto que era necesario contar con mayores espacios de conservación de las colecciones no expuestas. Este nuevo sótano almacén del Museo Arqueológico Nacional fue destacado por su tamaño y sobre todo por su sistema de ventilación e iluminación.

²²⁵ LADERO GALÁN, Aurora; JIMÉNEZ RUBIO, Jorge, “150 años de obras y reformas en el Museo Arqueológico Nacional. Historia y catálogo documental”, en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 2014, nº 32, pp. 81-102.

²²⁶ Como medida de presión para la instalación de la calefacción en el museo, el patronato del Museo Arqueológico Nacional solicitó el cierre del museo ante la baja temperatura a la que estaban sometidos las colecciones y el personal.

5.2.11.2 Nueva sede para el Museo Nacional de Escultura de Valladolid (1933)

Una actuación destacada en el plano museográfico español de la década de 1930 fue la incorporación del edificio del Colegio de San Gregorio de Valladolid al uso museístico, cuando en 1933 se dota de una nueva sede al Museo Nacional de Escultura de Valladolid que pasa además a elevar su condición a la de museo nacional. Se trata de una acción de un proceso de extensión de la superficie de un museo mediante el cambio de sede. Esta institución había sido creada a raíz de las consecuencias de la desamortización de Mendizábal como Museo Provincial de Bellas Artes de Valladolid, siendo su primera sede el palacio renacentista de Santa Cruz, sede del antiguo Colegio Mayor Santa Cruz. En 1931 se declara Monumento Histórico Nacional el Colegio de San Gregorio de Valladolid, edificio protorenacentista o *plateresco* construido a finales del siglo XV (1488-1496) bajo proyectos de Juan Guas, Simón de Colonia y Gil de Siloé, con una composición arquitectónica y ornamentación en la que se reflejan los valores de la política teológica de la época de los Reyes Católicos²²⁷.

Seguidamente, en 1932 se realiza un proyecto de restauración y adecuación museística del Colegio por parte de Emilio Moya, arquitecto conservador de monumentos de la Zona centro, con la colaboración de Constantino Candeira, arquitecto provincial de Valladolid, quienes realizaron también su museografía junto con Fco. Sánchez Cantón y el director del museo, Francisco de Cossío. Su propuesta museográfica fue actual, neutra y limpia, cualidades por las que pasó rápidamente a ser considerada en aquel momento por los profesionales de museos como una de las más acertadas actuaciones museográficas, tal y como se apreció en el artículo que le dedicó Sánchez Cantón en la publicación *Mouseion*²²⁸, que estaba en consonancia con las formulaciones internacionales por las cuales se

²²⁷ BOLAÑOS, María (dir.), *Museo Nacional de Escultura. Guía*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013.

²²⁸ SANCHEZ CANTON, Francisco Javier, "Le nouveau Musée National de Sculpture de Valladolid", en *Mouseion*, 1934, nº 25-26, nº I-II, pp. 84-105.

pretendía dotar de clara visualización a las obras, en detrimento de los elementos ornamentales²²⁹.



Ilustración 83. Museo Nacional de Escultura. Sala de reciente apertura en Colegio de San Gregorio. (Fotografía en *Mouseion*, 25-26, 1933)

5.2.11.3 Nuevo edificio para el Museo Nacional de Artes Decorativas (1934)

Otra de las actuaciones representativas del apoyo a las instituciones museísticas durante la España de la II República fue el cambio de sede del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid. Este museo fue creado en 1912 como Museo Nacional de Artes Industriales para fomentar las industrias artísticas; entre 1912 y 1934 su sede fue un piso de alquiler situado en un edificio de la Calle Sacramento nº 5, en el entorno de la Plaza de la Villa de Madrid. La intención de superar su primera fase fundacional se tradujo no solamente en la necesidad de contar con mayor superficie para sus fondos, sino también obtener una nueva denominación, para lo cual se produce un cambio de nombre del museo en 1927. En esa fecha el Museo Nacional de Artes Industriales pasó a denominarse Museo Nacional de Artes Decorativas, queriendo superar las restricciones de la antigua terminología y poderse dedicar al estudio de los objetos de artes decorativas además de los de producción industrial.

²²⁹ Dado el carácter destacable de la museografía recién inaugurada del Museo Nacional de Escultura, este fue uno de los museos que se visitó en el marco del programa de actividades complementarias ofrecido a los congresistas de la Conferencia Internacional de Museos, el 1 de noviembre de 1934. Puede estimarse que presumiblemente muchos de ellos lo conocerían con anterioridad, pues había sido objeto de un artículo redactado por Sánchez Cantón en *Mouseion*.

La modificación de la institución fue acompañada poco después por el traslado a nueva sede en 1933, por disposición del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes de la II República, que ocupó desde enero de 1934²³⁰. La necesidad de mayor superficie de exposición y de almacenamiento se solucionó con la dotación de un edificio de más espacio. Se trata de un antiguo palacete de la Calle Montalbán de Madrid, proyectado en 1878 en los antiguos terrenos del Retiro de Madrid, por encargo de la Duquesa de Santoña, quien lo mantuvo en régimen de alquiler. De un primer uso residencial, pasó posteriormente a ser utilizado por la Escuela Superior de Magisterio de Madrid cuando se crea en 1909 y hasta su desaparición en 1931, siendo la única sede de esta escuela hasta que sus estudios fueron incluidos en los de Filosofía y Letras.

Esta situación de diversidad de usos lleva a considerar que el edificio en el que se instala el Museo Nacional de Artes Decorativas presentaba una composición interna de carácter heterogéneo desde el momento de su primera ocupación. El edificio había tenido un origen residencial palaciego y un posterior uso como centro de enseñanza que alteró sus espacios, a esto se le añadía la necesaria intervención de adecuación al uso museístico. Además, fue modificada su fachada en 1924 por ampliación de un piso.

Para su adecuación espacial se encarga en 1934 al arquitecto Luis Moya la redacción de un proyecto arquitectónico y museográfico, del cual se destaca que se homogenizan las salas por arrancado de la decoración existente, picado de muros, techos, pavimentos, y se realiza una nueva instalación eléctrica, revisiones generales de instalaciones, restauraciones, dotación de oficinas en la planta principal y la instalación de un biblioteca. Este proyecto incluía el letrero instalado desde entonces en la puerta de entrada que es el que actualmente muestra la puerta del museo. Las obras se realizan entre 1934 y 1939, con una paralización de los trabajos en 1936 por el estallido de la Guerra Civil, cuando solamente estaban acondicionadas dos de las tres plantas.

²³⁰ GONZÁLEZ ALCALDE, Julio. *El Museo Nacional de Artes Decorativas, Historia y reutilización de un edificio*. Trabajo de investigación de máster de museología, UCM, 1995- 1996. Inédito. Archivo del Museo Nacional de Artes Decorativas.



Ilustración 84 Museo Nacional de Artes Decorativas (fachada del edificio tras la reforma de 1934) (Fotografía en Archivo del MNAD)

En 1939 se tienen que arreglar los desperfectos provocados por la guerra y con posterioridad se realizan múltiples reformas del edificio para mejorar la instalación y para colocar piezas singulares como artesanados, balcones y chimeneas históricas. Sin embargo, pese a estas actuaciones, fue necesaria la ampliación del edificio pues la superficie útil no resultó suficiente para la intención de exposición y de crecimiento de la institución, lo que provocó una ampliación de esta sede en 1940 (el edificio pasó a ser adquirido por el Estado para el museo en 1941).



Ilustración 85. Museo Nacional de Artes Decorativas: proyecto de ampliación del edificio por Luis Moya (Archivo del MNAD)

5.2.11.4 Proyección de un cambio de sede para el Museo Moderno de Madrid

A esta situación esperanzadora en las infraestructuras museísticas en España, se sumaría la proyección de una nueva sede para el Museo Moderno de Madrid, en los altos del Hipódromo o prolongación del Paseo de la Castellana, que fue el objeto del IV Concurso Nacional de Arquitectura de 1933, que no llegaría a ejecutarse y en el que quedó seleccionado ganador el proyecto de Fernando García Mercadal.

El Museo Nacional de Arte Moderno había sido creado en 1894 e instalado en una parte del Palacio de Bibliotecas y Museos en su fachada al Paseo de Recoletos, donde abrió al público en 1898. Su colección albergaba obras de artistas vivos, a la imagen de lo que era el Museo del Luxemburgo de París, conservando piezas del siglo XIX y XX procedentes de los fondos que habían albergado previamente el Museo del Prado, el Museo de la Trinidad y las obras que se adquirían a partir de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes²³¹. Ha de considerarse la intención de cambiar su sede durante el contexto de renovación del Museo de Arte Moderno que inicia en 1931 con la formación de un nuevo patronato, presidido por Ignacio Zuloaga y el nombramiento de Ricardo Gutiérrez Abascal, como director del museo, cuyo pseudónimo era Juan de la Encina. El edificio del Museo de Arte Moderno presentaba importantes carencias en sus instalaciones, que habían sido manifestadas por el arquitecto Luis Moya en una memoria para la reinstalación del museo en 1931 donde advierte a su organismo titular sobre las pésimas condiciones de sus espacios y su instalación museográfica:

“El estado actual del Museo de Arte Moderno es francamente lamentable. Su aspecto, de ruina, de derrota, da una sensación de pobreza, de abandono, que nada dice contra quienes lo han cuidado dentro de modestísimos medios, acusando tan solo la carencia de toda atención pecuniaria que permita remendar la vestimenta a las salas en que expone, entre tablas podridas, lienzos desgarrados, vidrios rotos y goteras, toda una historia de la moderna pintura española. El actual patronato del Museo de Arte

²³¹ Para conocer su historia véase el estudio elaborado por María Dolores Jiménez Blanco: JIMÉNEZ BLANCO, M^a D., *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid: Alianza Editorial, 1989.

Moderno y su dirección se proponen orientar este en un sentido preciso de coordinación y ritmo pictóricos. De nada serviría tan educadora labor si se desenvolviera en el triste y pobre medio que ofrecen las actuales salas. Precisa, ante todo, una labor previa de adecentamiento, de limpieza, de verdadera higiene, que anule la impresión de abandono actual, que permita contemplar un cuadro sin el acompañamiento de churretones de agua sobre las paredes, sin el crujir del piso, con una luz limpia, racional”²³².

Luis Moya realizará la reforma de adecentamiento del museo, pero también participó en el Concurso Nacional de Arquitectura convocado para dotar de una nueva sede a esta institución. Su intervención de reforma fue elogiada en el momento, pero supuso solamente una pequeña actuación para una necesidad mayor. La crítica de arte y política, Margarita Nelken (1894-1968) valoró muy positivamente la reforma y le dedicó un artículo en la *Revista Española de Arte*, titulado “La transformación del Museo de Arte Moderno”, sin embargo ella misma planteó que su título idóneo hubiera sido “el Nuevo Museo de Arte Moderno” si este no hubiera estado aún en el mismo edificio inadecuado que lo albergaba al que se refiere con el término “Cenicienta”, en alusión a la situación de acogimiento de este museo por “la caridad de la lujosa Biblioteca Nacional”²³³. Nelkel realizó una narración del recorrido por las distintas salas del Museo de Arte Moderno señalando las obras más destacadas (de Vicente López, Goya, Federico de Madrazo, etc.) y consideró importante resaltar la necesidad de contar con una sede nueva, o bien, de lo contrario, rotar las colecciones tal y como proponía su director, para que el público accediera a su conocimiento, como medida provisional ante la escasez de medios.

En la *Revista Arquitectura* se publicaron en septiembre de 1933 los resultados del IV Concurso Nacional de Arquitectura dedicado al Museo de Arte Moderno, siendo el arquitecto ganador Fernando García Mercadal, quien presentaba su proyecto de diseño arquitectónico realizado tras un estudio y planificación previa, “después de haber visitado una buena parte de los museos europeos, con anterioridad” que le

²³² MOYA, Luis, *Memoria de reinstalación del Museo de Arte Moderno*, 1931 (inédita). Citado en Jiménez Blanco, M^a D., *Ibidem*, 1989, p.34, a partir de fragmento reproducido por MARTÍNEZ NOVILLO, Álvaro, *Historia del Museo Español de Arte Contemporáneo. Primera parte. 1894-1951*, Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), 1982, p. 8.

²³³ NELKEN, Margarita, “La transformación del Museo de Arte Moderno”, en *Revista Española de Arte*, diciembre de 1932, n^o 4, pp. 191-199. https://ddd.uab.cat/pub/revesp/revesp_a1932v1n4.pdf

permitieron obtener “un criterio personal” que él mismo afirmaba que era coincidente con el que aplicaban entonces los técnicos de la museografía. Esto le dirigió a redactar un proyecto de edificio acorde con el concepto de arquitectura museística que García Mercadal defendía, consistente en una sede que pusiera en relación el público y las obras, que destaco con sus siguientes declaraciones:

“Repelemos el museo-almacén de cuadros tanto como el museo-palacio y aceptamos tan solo aquellos museos dispuestos de modo que nos permitan gozar la emoción de la obra de arte en sí, independiente de cuanto la rodea, de modo tal, que en su planeamiento y disposición no cuenten más que el público y las obras. Un museo dispuesto de manera que salgamos de él, con impresiones claras y precisas”²³⁴.

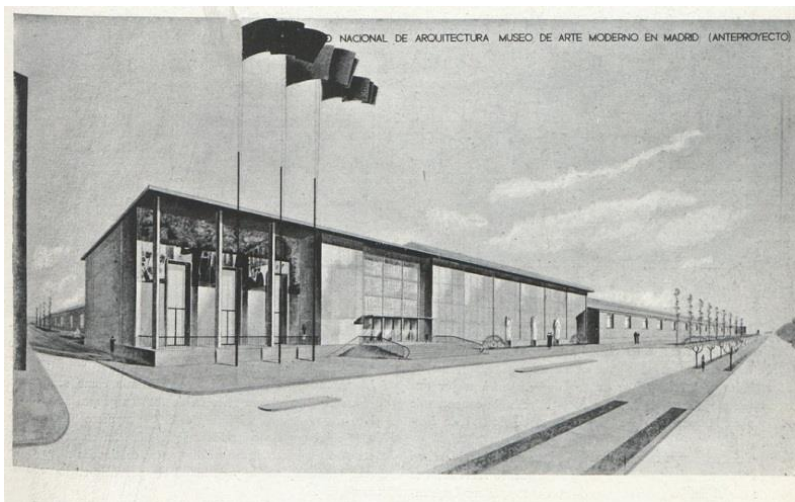


Ilustración 86. Anteproyecto para Museo Moderno de Madrid, García Mercadal. (Imagen en *Revista Arquitectura* nº 15 173, sept 1933. p.241)

He considerado de muy elevado interés estas dos cuestiones, tanto el estudio previo de las particularidades de la arquitectura de museos y la valoración de la especialidad técnica en la materia, como el hecho de que el arquitecto tuviera un determinado criterio de museo en el cual la sede arquitectónica es un contenedor a la vez pasivo y activo para la funcionalidad museística y facilitador de la experiencia positiva del público. El anteproyecto de García Mercadal para el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid ofrece una solución arquitectónica de primer nivel en lo que se refiere a la programación de usos museísticos. El estudio de su planimetría puede considerarse como un hito en la proyección arquitectónica museística, al haber logrado de modo excepcional plasmar los requerimientos

²³⁴ “IV Concurso Nacional de Arquitectura. Tema: Un museo de arte moderno en Madrid”, en *Arquitectura*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, septiembre de 1933, año XV, nº173, 9, pp. 241-267.

espaciales y de infraestructuras de un museo. Supone una solución arquitectónica óptima para la plasmación de las necesidades espaciales de funcionamiento de una institución museística. En su distribución espacial, el arquitecto ha considerado tanto los espacios internos de conservación, administración y servicios y los espacios públicos, tal y como solicitaban las bases del concurso, al tiempo que enriqueció su propuesta al conceder al museo espacios públicos para cumplir con su papel de institución cultural dinámica. De este modo se refiere a las salas de exposición, biblioteca y salas de conferencias, como un nuevo grupo de espacios públicos, “cada día más importantes, que harán del Museo un centro intelectual y de cultura viva (...)”.

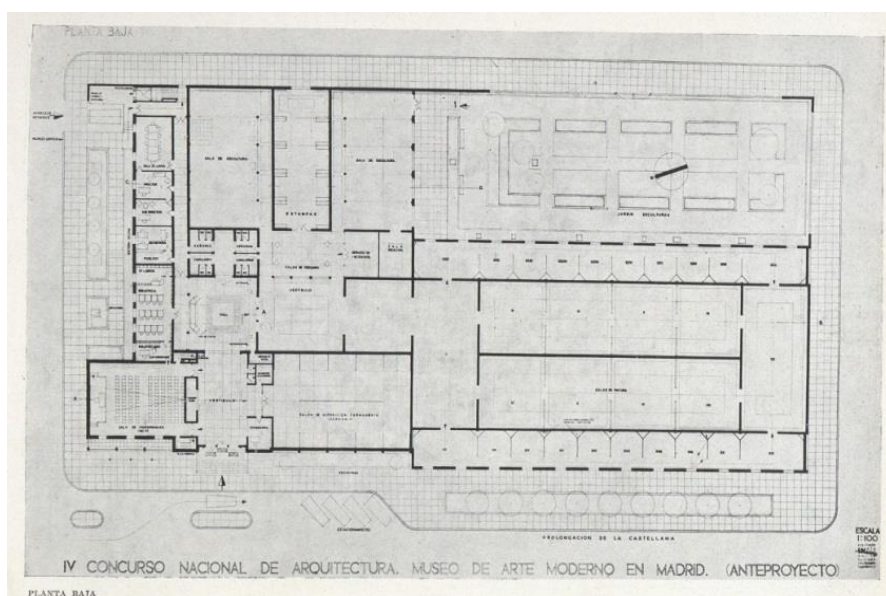


Ilustración 87.
Anteproyecto para
Museo Moderno de
Madrid, García Mercadal.
Planta baja. (Imagen en
Revista Arquitectura nº
15, 173, sept 1933. p.
243)

El anteproyecto de García Mercadal para traslado del Museo de Arte Moderno de Madrid es un ejemplo de la planificación para la ampliación de superficie de un museo mediante el cambio de sede, planteado ante unas carencias en sus infraestructuras de origen. Además, es de reseñar que su autor consideró las posibilidades de flexibilidad las instalaciones y permitir la ampliación posterior al señalar que eran condiciones requeridas para un buen museo como organización en continuo crecimiento:

“Por considerar sería de desear que los museos tuviesen, en lo posible, no una estructura inflexible, sino adaptable, ya que un buen museo debe ser una organización viva y que crece y que nunca está completa (...)”.

En cuando al IV Concurso Nacional de Arquitectura en su totalidad, este ha sido calificado por estudiosos de la arquitectura en España como M^a Ángeles Layuno como un laboratorio avanzado de ideas en el cual expresar conocimientos sobre arquitectura de museos junto con las aportaciones de la disciplina museográfica. El resto de participantes fueron Manuel Martínez Chumillas (accésit); Luis Moya (accésit); M. Rodríguez Orgaz; Manuel Moreno Lacasa, Lorenzo González Iglesias y Rafael Díaz Sarasola; Aizpurúa y Labayen; E. Ripollés de Palacios y F. Cañoto Chacon; Díaz Tolosana y J. M. Garma. Se constata que la mayoría de propuestas fueron fruto de haber interiorizado las necesidades de la programación espacial museística, pues se percibe en ellas la racionalización en la zonificación, la clarificación en las circulaciones, la flexibilidad espacial, la ausencia de decoración en salas de exposición, el estudio de la iluminación, entre otros requerimientos espaciales y de infraestructuras museísticas.

6 CAPÍTULO SEXTO: TERCERA ETAPA. PARALIZACIÓN, RECONSTRUCCIÓN Y RECUPERACIÓN DE LAS AMPLIACIONES (1939-1959)

6.1 ANÁLISIS DE LAS PARTICULARIDADES DE LA TERCERA ETAPA

El estallido de la Segunda Guerra Mundial en 1939 trajo consigo una situación bélica de consecuencias políticas, económicas y sociales catastróficas, en la cual, en lo que respecta a la gestión museística, se detecta pronto una repercusión desfavorable y demoledora en el ámbito de los museos que supuso una brusca paralización de la fructífera evolución que había manifestado la museografía en los años precedentes. En palabras de Francisca Hernández, “la Segunda Guerra Mundial supuso un frenazo para el desarrollo de la museología, al sufrir el patrimonio cultural de los países contendientes unos efectos devastadores y experimentar un cambio significativo en su propio estatus”²³⁵. En el caso concreto de las ampliaciones de los museos, el hecho de que en la década de 1940 quedara drásticamente interrumpido el impulso dado a la institución museística en el periodo de entreguerras, fundamentalmente en Europa, llevó consigo una interrupción de las actuaciones de extensión del museo efectuadas hasta el momento.

Gran parte de los museos europeos se vieron afectados por el conflicto de la Segunda Guerra Mundial y no recuperaron su actividad anterior hasta muchos años más tarde. Numerosos museos europeos fueron cerrados y sus colecciones se

²³⁵ HERÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, *Planteamientos teóricos de la museología*, Gijón: Trea, 2006, p.51

evacuaron a zonas alejadas de los núcleos urbanos amenazados de bombardeo.²³⁶ En este contexto, las propuestas de ampliaciones quedaron prácticamente anuladas y por lo general los edificios de los museos se vieron muy afectados, así como se produjeron importantes pérdidas de colecciones a pesar de que se realizaron operaciones de protección de las principales obras en la mayoría de museos, pues ya se contaba con una experiencia previa a consecuencia de la vivencia de la Primera Guerra Mundial, en la que se habían puesto en marcha acciones de salvaguarda de colecciones mediante el desalojo de los museos, sobre todo en Inglaterra, y en el caso concreto de la protección del patrimonio museístico durante la Guerra Civil Española. Con estas experiencias pudieron publicarse recomendaciones para la salvaguarda del patrimonio, fundamentalmente a partir del comienzo de la guerra en España en 1936. La Oficina Internacional de Museos había ofrecido en 1939 pautas para la planificación de la salvaguarda de las colecciones en la revista *Mouseion*; en ellas se estableció como principio esencial que la estrategia organizativa *había de realizarse en tiempos de paz*²³⁷.



Ilustración 88. Colecciones museísticas en el Metro de Londres, 1939 (Fotografía ICCROM Archive)

²³⁶ El estudio realizado por André Gob en el que se analiza la relación del museo con los conflictos, señala que el principal peligro en la guerra moderna para el museo fueron los bombardeos aéreos que se intensificaron a partir de 1939. GOB, André, *Des musées au-dessus de tout soupçon*, París: Armand Colin, 2007.

²³⁷ *Mouseion*, vol. 47-48, 1939. Dedicado a la protección de monumentos y obras de arte en tiempos de guerra.

El British Museum desalojó sus instalaciones en 1939 llevando obra al exterior de Londres y dejando varias piezas temporalmente conservadas en los refugios antibombardeos que se habían construido para la National Library of Wales²³⁸; el



Museo del Louvre se desalojó también desde 1939, por iniciativa del director de los Museos Nacionales de Francia, Jacques Jaujard y sus salas permanecieron sin instalación hasta 1947²³⁹; por su parte, siendo Kenneth Clark director de la National Gallery de Londres, fueron evacuadas sus colecciones hacia Gales²⁴⁰. Las evacuaciones se realizan también en museos de Bélgica, Alemania y Austria, entre otros países.

Ilustración 89. Museo del Louvre, gran galería desalojada durante la Segunda Guerra Mundial (Fotografía Museo del Louvre)

6.1.1 Edificios de museos en un contexto bélico

Muchos de los edificios museísticos se emplearon para usos de apoyo a la situación bélica, como pudo ser el Museo Nacional de Varsovia que fue ocupado por las tropas nazis o de infraestructura para uso social, como la función de centro de distribución de cartillas de racionamiento que cumplió la sede de la Walker Art Gallery durante la guerra. La situación general que se produce en los edificios de los museos provocó que, además del desgaste directo que sufrieron en su arquitectura, se deterioraran las salas y que las instalaciones museográficas se vieran alteradas y quedaran sin funcionalidad. Algunos edificios de museo fueron plenamente destruidos, como los museos de Colonia, Tournai, Landau, el Museo de Bellas Artes de Ostende, 42 museos municipales en Francia, el Battersea Museum

²³⁸ La National Library of Wales contaba con un bunker para protección de su colección construido en la década de 1930, que ofreció compartir al British Museum. Este espacio tenía instalación de aire acondicionado en el subsuelo. Las obras del British Museum se evacuaron allí en 1939 y fueron protegidas por el personal del museo destinado a este almacén.

²³⁹ Véase documentación de la exposición temporal *Le Louvre pendant la guerre*, del Museo del Louvre en 2009 y el documental de DEVILLERS y POCHART, *Illustre e inconnu, comment Jacques Jaujard a sauvé le Louvre*, 2014.

²⁴⁰ BOSMAN, Suzanne, *The National Gallery in Wartime*, Londres: National Gallery Company, 2008.

de Londres, o resultaron muy dañados, como los edificios de la Albertina y del Museo del Belvedere en Viena, la Dulwich Gallery y el edificio del British Museum en Londres, el Museo Nacional de Varsovia, la Pinacoteca Brera de Milán. En el caso de Inglaterra, los daños fueron muy importantes, de 780 museos existentes antes de la Segunda Guerra Mundial, 160 cerraron hacia 1950 y desaparecieron²⁴¹.



Ilustración 90. National Gallery de Londres, sala XXIV de obra de Rafael
(Fotografía: Archivo National Gallery)



Ilustración 91. Sala del British Museum tras un bombardeo durante la Segunda Guerra Mundial (Fotografía en Archivo The British Museum)

Sin embargo, no todos los museos cierran al público durante la contienda. En abril de 1940 se reabre el British Museum, otros museos de Inglaterra y de Francia y se programan actividades en los edificios museísticos para mantener la vida cultural, como el caso de los conciertos ofrecidos por la National Gallery de Londres y actividades para recabar fondos para la atención y cuidados de la población. Ante este escenario, cualquier pretensión de ampliación de los edificios museísticos quedaba por lo tanto desechada, no considerada, o bien, en el mejor de los casos, aplazada a un tiempo de posibilidades de ejecución mayor. En gran parte de los países afectados por el conflicto internacional, se paralizan las actuaciones de renovación y ampliación de los museos que se habían planificado antes y solamente se iniciarán con la llegada de un periodo de recuperación, en el que son prioritarias las intervenciones de restauración y reconstrucción hasta finales de la

²⁴¹ GILLE-DELAFFON, S., “Rapport sur la reconstruction des musées d’art”, en *Museum: Museums since the war, Musées d’après-guerre*, 1949, vol II, nº 2, pp. 68-75

década de 1950. El impulso dado por la UNESCO en 1946 con la creación del Consejo Internacional de Museos, ICOM, abre un panorama de nuevas perspectivas en la gestión museística que permite que se recupere el interés por los museos y se inicien actuaciones de modernización y revitalización de estas instituciones en la inmediata posguerra. Una de sus primeras acciones fue establecer la definición de museo en 1946.

Prácticamente solo en Estados Unidos se desarrollan nuevos museos y se impulsan ampliaciones de los edificios históricos cuando se detectan carencias espaciales y necesidades de mayor superficie, generalmente para la exposición de nuevas colecciones²⁴². Uno de los ejemplos sería la apertura de una nueva ala del Museo de Arte de Portland en septiembre de 1939, que dobla la capacidad del edificio precedente²⁴³ o la nueva ala de arte oriental del Museo de Philadelphia. En esta etapa se consolida el lenguaje arquitectónico del Estilo Internacional y se insiste en la necesidad de un cambio formal para los edificios, acorde con una sociedad que ha sido modificada. La publicación del MoMA de Alfred Barr Jr. *What is modern architecture?* de 1942, se inserta en este contexto.²⁴⁴ En ella se defendía de un modo genérico que los edificios contemporáneos eran de condiciones distintas a los anteriores, porque *el mundo había cambiado*. Demandó una arquitectura moderna para una sociedad en cambio, en la que hubiera una nueva relación espaciotemporal y entre el individuo y la comunidad y rememoraron a Vitrubio en su búsqueda de una arquitectura útil, que *sea sólida y bella*. Aparecen entonces nuevos tipos arquitectónicos y se replantean los históricos: el edificio museístico se adapta a estos nuevos lenguajes, nuevos materiales y nuevos tratamientos del espacio interior, de la luz y de la forma.

²⁴² ALONSO FERNÁNDEZ, Luis, *Museología y museografía*, Madrid: Ed. del Serbal, 1999. p.78.

²⁴³ “Nueva ala del Museo de Portland, EEUU, Oregon”, en *Museum*, 1940, vol. 49-50, nº I-II, p. 16.

²⁴⁴ *What is modern architecture?*, Nueva York: Museum of Modern Art, Introductory series of Modern arts, nº 1, 1942.

6.1.2 ¿Renovaciones y ampliaciones de museos después de una guerra?

La renovación arquitectónica en este periodo se produce prácticamente solo en EEUU, frente a una Europa que sufre cuantiosos daños y deterioros de su patrimonio cultural y museístico. Karsten Schubert se ha referido a este gran contraste entre el desarrollo de los museos estadounidenses y la acusada falta de medios de los museos en Europa, incidiendo en el caso del Metropolitan Museum de Nueva York, que pudo renovar sus instalaciones a principios de la década de 1950:

“Mientras que muchas colecciones europeas no tuvieron un edificio que les albergara hasta bien entrados los años 60 y los museos que habían sobrevivido estaban en condiciones deplorables, entre 1950 y 1954 el Metropolitan Museum of Art de Nueva York renovó noventa y cinco salas con el entonces extraordinario coste de 9,6 millones de dólares. La situación en Europa era radicalmente distinta, casi ningún museo había escapado sin daños, e incluso después del fin de las hostilidades, la precariedad de la situación continuó durante muchos años, sino décadas. Algunos edificios habían sido completamente arrasados y muchas colecciones destruidas, gravemente dañadas o simplemente habían desaparecido en el caos de las batallas”²⁴⁵.

La actividad museística en América del Norte en el periodo de recuperación de la posguerra fue un referente para los museos europeos, puesto que alentó las intervenciones de recuperación y ampliación en los museos años mas tarde. Luis Alonso Fernández afirmaba que se estaba produciendo un contexto de recuperación en los museos en el cual los museos europeos se fijarían en las acciones de los estadounidenses:

“El progreso de estas instituciones en el viejo continente encontraría en estos ejemplos elementos valiosos para su renovación, no sólo de carácter técnico y museográfico, sino también de funcionamiento y proyección sociocultural (...). El esfuerzo colectivo de profesionales y expertos, y el interés de los gobiernos por la restitución y restauración patrimonial así como la convicción de que los museos debían adaptarse a una nueva y

²⁴⁵ SCHUBERT, K. *Op. Cit.*, 2007, p.61

prometedora situación posbélica, consiguiendo superar los desastres sufridos al propio tiempo que reavivarlos con aliento innovador”²⁴⁶.

Se producirá en Europa un lento proceso de reconstrucción que comenzó con las actuaciones de recuperación de los edificios dañados a través de campañas de restauración de obra monumental, que se realizaron bajo pautas de respeto a la arquitectura original y al mismo tiempo, mediante la adaptación a las necesidades de la sociedad del momento, pero sin embargo, no se realizaron obras de nueva planta inmediatamente. El análisis efectuado por la UNESCO en 1949 por Gille-Delaforon²⁴⁷ sobre el estado de los edificios de museos tras la guerra, publicado en *Museum* en 1949, permite conocer la situación general de las infraestructuras museísticas en la segunda posguerra. Entre las intervenciones de restauración en edificios museísticos que ya estaban en marcha en el momento de su informe, destacan las realizadas en Polonia e Italia; a las que le siguen las actuaciones de reconstrucción en Bélgica y Países Bajos. Por su parte, Francia e Inglaterra solo pudieron hacer frente a ello más lentamente, aunque con importantes programas de reconstrucción que planificaron la rápida reapertura de los museos; por el contrario la situación en Alemania fue mucho más lenta, pues la destrucción de los



edificios había sido enorme. Como ejemplo, la Alte Pinakothek de Munich que había sido gravemente dañada, fue reconstruida en 1957.

Ilustración 92 Alte Pinakothek de Munich, estado del edificio tras los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, 1945.

²⁴⁶ FERNÁNDEZ, L. A.. *Op. Cit.* 1999. p. 78

²⁴⁷ En enero de 1949 se pide a A. Gille-Delaforon desde la UNESCO que realice un informe “describiendo el estado de los museos de arte y de las galerías de arte, después de la guerra, en los países devastados y el trabajo de reconstrucción actualmente en curso”, en plazo de dos meses y medio. Partió de la documentación del estado de los museos antes de la guerra conservada en parte en el ICOM y el Centro de Documentación de museos de la UNESCO, y empleó otras fuentes de referencias (Deutschland Jahrbuch, 1949, Essen, West-Verlag; Directory of Museums and Art Galleries in the British Isles, 1948, por Major S.F. Markham, y un informe de los daños en los edificios de museos holandeses realizado por el Ministerio de Cultura de Holanda) Realizó entrevistas a conservadores y directores de museos para conocer los daños en sus museos, valorando datos de unos 20 países. En el momento, las actuaciones de recuperación de los edificios habían sido de recuperación de arquitectura monumental y restauraciones. Se realizaron obras de adaptación museográfica y pocas construcciones nuevas.

La preocupación por la recuperación del patrimonio en cada una de las naciones, se reflejó en planes de actuación para la salvaguarda de las colecciones y la posterior recuperación arquitectónica de sus museos y su apertura al público. Es el caso por ejemplo de la situación de los museos de Londres que, tras las terribles consecuencias de la Guerra, planifican proyectos de recuperación que no se habían planteado con anterioridad y que fueron asumidos en 1949 por el Ministry of Works, desde donde se promueve un plan de la restauración arquitectónica de los museos, que mantendrá la estética de las fachadas anterior a la guerra y propondrá mejoras interiores de carácter museográfico y de instalaciones; en los mismos momentos, desde la Direction des Musées de France, se plantea un programa para la reapertura de museos dañados en parte o completamente, con un plazo de ejecución previsto de tres años; en ambos casos la intención de construir nuevos edificios queda planeada pero no se desarrollarán hasta años más tarde. Sin embargo en el caso de los museos que fueron totalmente destruidos, no serán reconstruidos hasta años más tarde, aunque ya se planifican algunas actuaciones antes de 1950, pero no cuentan ni con prioridad ni con créditos disponibles hasta que se efectúe la recuperación de la población, tal y como señala en su estudio Gille-Dalafon:

“En varios de los casos los planes se han restablecido, pero el crédito necesario para la reconstrucción de nuevos edificios son tan elevados que es imposible pensar en realizar esos planes en estos momentos teniendo en cuenta que la prioridad acordada es realojar a los afectados. De un modo general, no está previsto reconstruir el estado original de los edificios sino restaurarlos y mejorar los interiores, lo que necesita presupuesto que superen las necesidades de los daños de la guerra. No es tanto la falta de materiales lo que paraliza en consecuencia la construcción de nuevos edificios que las dificultades financieras en las que se encuentran los países. En todas partes los trabajos de reconstrucción marcan el ritmo”²⁴⁸.

En la década de 1950 a causa de las condiciones precarias económicas y del desgaste material que se había producido, se generó una limitación al desarrollo de

²⁴⁸ GILLE- DALAFON, *Op. Cit.* 1949. p. 72. Traducción mía.

los museos por falta de posibilidades de actuación, tanto para ampliar, como para adecuar los edificios. La reconstrucción urbana en Francia en los años 50 permitió construir nuevos edificios para museo que habían sido bombardeados, especialmente en Normandía y el norte del país y realojar así las colecciones que quedaron salvadas, a pesar de que muchas se perdieron en los incendios de los bombardeos²⁴⁹. André Gob expone en su estudio cómo museos como el British Museum tienen que dilatar su etapa de recuperación por ser prioritarias otras necesidades para la inversión de presupuestos escasos; la recuperación de los museos, y con ello, la reconstrucción de sus sedes arquitectónicas dañadas, tuvo que esperar a que las naciones invirtieran capital en otros fines fundamentales y prioritarios (sanidad, salubridad en el urbanismo, vivienda, escuela, etc.) aunque destacaron algunos casos de previsión positiva muy relevantes, como es el ejemplo de la National Gallery de Washington, para la que se plantea la posibilidad de ampliación de su edificio original, siendo una de las excepciones del momento²⁵⁰. Posteriormente, entre 1951 y 1958, Mies van der Rohe realiza la ampliación del Cullinan Hall del Museo de Bellas Artes de Houston, actuación en la que articula un

ala de nueva planta entre el edificio original y la ampliación de 1926.



Ilustración 93. Museo de Bellas Artes de Houston: Cullinan Hall (Fotografía en web del museo)

Germain Bazin narró esta situación como una etapa de frustración en el ámbito museístico internacional en la que, también en el caso de las más reconocidas instituciones era muy dificultosa la recuperación y no había posibilidades para ampliación ninguna de sus edificios:

²⁴⁹ Véase exposición en el Museo del Louvre sobre esta recuperación: *La renaissance du musée de Brest*, 1974.

²⁵⁰ Gob, A., *Op. Cit.*, 2007, p.73.

“Los grandes museos como el Louvre, el Metropolitan Museum, la National Gallery de Londres, no logran sacudir una anquilosis acrecentada por el choque de la guerra. Solo la National Gallery de Washington tiene ante ella un porvenir despejado, gracias a la inteligencia de su fundador, que ha reservado galerías libres para ir las abriendo a medida que sean necesarias y ha previsto incluso un terreno para nuevas construcciones” ²⁵¹.

Por el contrario, la ciudad de Nueva York negó en cambio al Metropolitan Museum la autorización para agrandarse a expensas del Central Park. En cuando al Museo del Louvre las necesidades de ocupación de espacios llegaron a provocar, según afirmaba Germain Bazin, que existiera “una dura competición entre los departamentos para la conquista de una sala, de un pasillo, hasta de un armario”.

A pesar de ello, el primer esfuerzo para la reconstrucción fue enorme y sobrepasó todas las expectativas previas. No obstante dado que las pérdidas fueron ingentes, con un gran número de museos destruidos, serían necesarias actuaciones de reconstrucción íntegras. Por lo general, fueron momentos de mejora de las salas de exposición y de las instalaciones museográficas, aplicando las pautas que se habían compartido internacionalmente en el periodo de entreguerras. Según expresa Gille-Delafon las nuevas instalaciones de los edificios museísticos lograron tres mejoras fundamentales, la primera de ellas fue la extensión del uso de la iluminación fluorescente, la segunda la instalación de métodos de control de la climatización de salas con aire acondicionado y calefacción (menciona el caso de los museos de Inglaterra en los que se utiliza el aire acondicionado para controlar la acción del aire sobre las obras de arte) y la tercera, la intención de conseguir una circulación en el museo clara y preferentemente de sentido único, que permita conocer la colección en una vista lineal. A ello añade que se han mejorado la distribución interna de los edificios de museo y el acondicionamiento de las salas de exposición, en las que se tiende a muros de condición neutra. Esta neutralidad espacial de la sala museística puede considerarse heredada de las actuaciones norteamericanas desde el MoMA de 1939.

²⁵¹ BAZIN, A. *Op. Cit.*, 1969, p. 274.

La renovación en la posguerra motivará la aplicación a las antiguas instalaciones museísticas de pautas museográficas que se habían practicado en el periodo de entreguerras. El autor del informe sobre la reconstrucción museística tras la guerra señalaba en este sentido que “sin duda la guerra, ha sido una catástrofe terrible para los museos, particularmente en lo que concierne a los edificios que los albergan, pero es también la guerra la que ha ofrecido la ocasión para un rejuvenecimiento inesperado, gracias a la puesta en práctica de la nueva ciencia de la museografía. No hay un museo, por muy modesto que sea este, que no busque realizar, en su reconstrucción, obra museográfica”²⁵². En esta situación las actuaciones de ampliación son ínfimas, así como tampoco hubo muchos cambios de sede a edificios de nueva planta, no obstante cuando estos se plantean se realizan bajo la justificación de la desaparición de las sedes museísticas en la guerra, como se producirá para el Museo de Bellas Artes de Le Havre, en Francia, ejemplo representativo de la superación de las condiciones de penuria tras la guerra y de la transformación museística posterior. El cambio de sede motivado por la ruina del edificio dañado por la guerra, provocó la construcción de nuevos



edificios para los museos que necesitaban una sede modernizada. Estos casos, que se han considerado como “el renacimiento” de los museos desaparecidos con la Guerra, se recogen en este estudio como procesos de extensión del museo original dañado.

Ilustración 94. Musee Andre Malraux. Sala de exposición 1961 (Fotografía en web del museo)

²⁵² GILLE- DALAFON, *Op. Cit.*, 1949, p. 72, Traducción mía.

En 1950 la Asociación Americana de Museos publicaba en Washington la obra de Laurence Vail Coleman, *Museum buildings*, con financiación de la Canergie Foundation. Es una obra consecuencia de sus trabajos anteriores, fundamentalmente los tres volúmenes aparecidos en 1939 sobre el edificio museístico, con conocimiento de la Conferencia de Museos de 1934 en la que participó colaborando en la definición de los contenidos a tratar con la Oficina Internacional de Museos. En el capítulo primero, dedicado a los edificios coetáneos a la publicación bajo el título de *Present-day buildings*, su autor deja constancia de su presentimiento sobre el devenir de la arquitectura museística durante la década de 1950, diciendo que se producirá una etapa crítica en la arquitectura de museos en la que el edificio del museo debe afrontar una renovación, para la que cuenta con una larga experiencia desarrollada en planificación museística en las décadas anteriores desde 1920.

En este contexto, la apertura en 1959 del Guggenheim de Nueva York en el edificio diseñado por Frank Lloyd Wright, marcó un hito en la historia de la arquitectura museística, a pesar de haber sido fuertemente criticado como un contenedor de baja funcionalidad para museo. Se trata de un edificio de condiciones arquitectónicas de diseño altamente creativo, que serían después una fuente de inspiración para sedes museísticas posteriores, muchas de ellas ampliaciones de museos existentes, puesto que se alejaba de los postulados de la arquitectura del movimiento moderno y de la arquitectura beaux arts que aún estaba presente. En este sentido, se ha expresado que fue un edificio que marcó la imaginación de los arquitectos posteriores al demostrar que, según palabras de Michel Laclotte, el museo no era estrictamente un gran cuadrado o un gran rectángulo con patios interiores y una escalera monumental, sino que podía ser perfectamente otra cosa.²⁵³

Esa *otra cosa* a la que se refirió Laclotte, la definieron como “una de las piedras de toque de la arquitectura moderna” los autores de su ampliación en la década de 1990 cuando trataron de intervenir para ampliar un edificio de tales

²⁵³ LACLOTTE, M., *Op. Cit.*, 2001.

características, ajeno a cualquier presupuesto compositivo del momento. Gwathmey y Siegel expresaron que la obra de Wright para el Guggenheim era “un extraordinario edificio y un pésimo museo” que se convirtió en una cita obligada para los arquitectos a través de Nueva York, pues se había realizado al margen de las corrientes estilistas arquitectónicas del momento y a la propia obra de su autor hasta la fecha, contrario a todo el conjunto urbano que lo envolvía:

“Un extraordinario espacio diseñado a contrapelo de la trama urbana neoyorquina y casi incapaz de articular un recorrido normal para la contemplación de pinturas; un monumento de Frank Lloyd Wright a su propia arquitectura, tardía y brillante, solo, único y extravagante, que fue plenamente aceptado, quizás en parte porque su imagen tenía mucho del gusto *streamlined* de los cincuenta y quizá porque en esa época hablar de un museo moderno era una contradicción: nada menos moderno que un museo y, por tanto, ¿qué mejor arquitectura pura que un *no-museo*?”²⁵⁴.

6.2 EJEMPLOS DE REFERENCIA

6.2.1 Ampliación del Museo de Arte de Portland (1939)

El Museo de Portland se fundó en 1892 y su sede principal se situaba desde 1932 en un edificio construido por el arquitecto Pietro Belluschi (1889-1994) en el lenguaje del Movimiento Moderno. Se amplió seis años después con una nueva ala igualmente diseñada por Belluschi, denominada Hirsh Wing al haber sido promovida por la donación que Ella Hirsch (1871-?) realizó en honor de sus padres, el empresario y político Solomon Hirsch y Josephine Hirsch. La ampliación de Belluschi se conoce actualmente como Ayer Wing en recuerdo del patrón promotor de la obra de la sede original, Winslow B. Ayer. La ampliación comprendía sótano, dos plantas de cemento armado, fachada de ladrillo y decoración en mármol. En total se crearon diez nuevas galerías, un hall de esculturas y dos salas para exposiciones especiales en sótano. La distribución

²⁵⁴ GWATHMEY; SIEGEL, “Wright después de Wright. Ampliación del Museo Guggenheim, Nueva York”, en AV, *Monografías de Arquitectura y Vivienda*, 1993, nº 39, p. 48-53.

espacial se concibió de tal modo que cualquier sala pudiera ser temporalmente cerrada sin interrumpir el itinerario, posiblemente siguiendo las opciones planteadas en la Conferencia de Museos de 1934, a la que acude Belluschi entre los representantes de EEUU en la reunión²⁵⁵.



Ilustración 95. Museo de Arte de Portland, ampliación de 1939 (Fotografía en web del museo)

6.2.2 Ampliación del Museo de Bellas Artes de Houston en el Cullinan Hall (1958)

Cabe destacar la relevancia de la ampliación diseñada por Mies van der Rohe (1886-1969) para el Museo de Bellas Artes de Houston en 1951, denominada Cullinan Hall, que forma parte de las actuaciones de recuperación del museo después de la Segunda Guerra Mundial, pues aunque con anterioridad quiso continuar con el ritmo de ampliaciones proyectadas desde los años 20, el Museo de Bellas Artes de Houston no dispuso de fondos para proseguir las actuaciones de ampliación hasta comenzada la década de 1950. A partir del apoyo económico privado que supuso la donación de Camilla Davis y John H. Blaffer, pudo construirse una nueva ala para la extensión del museo. La nueva construcción fue proyectada por el arquitecto Kenneth Franzheim²⁵⁶ y se denominó Blaffer Memorial Wing.

²⁵⁵ Pietro Belluschi fue uno de los asistentes a la Conferencia de Museos de la OIM de Madrid de 1934. Las salas del Museo de Portland se pudieron ver en fotografías de la exposición de museografía que se instaló en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Véase el catálogo que enumera las obras: SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco José, *Catalogue de l'exposition. Conférence Internationale d'Etudes sur l'architecture et l'aménagement des Musées d'Art*, Madrid: Blass, 1934.

²⁵⁶ Fechas biográficas no localizadas.

En lo que respecta al Cullinan Hall, este se proyecta entre 1951 y 1958, contando con dos precedentes fundamentales en la obra de Mies van der Rohe como fueron el diseño que realizó para el pabellón alemán para la Exposición Universal de Barcelona de 1929, pieza en la que se sintetizaron los componentes del diseño arquitectónico de Estilo Internacional y la propuesta realizada a petición de *The Architectural Record* para un *Museo para una pequeña población*, en 1942, que fue diseñada inspirándose en una hipotética cubrición para el *Guernica* de Picasso, tras la desmatelación del Pabellón de España en la Exposición Universal de París de 1937, proyectado por Sert en el mismo Estilo Internacional. En ese último proyecto, Mies van der Rohe consideró al *Guernica* como una obra independiente de la construcción que la cobija, que actúa como elemento de proyección espacial²⁵⁷ con lo que pretende simbolizar la interdependencia entre las artes que el arquitecto defiende como esencia para el edificio museístico.

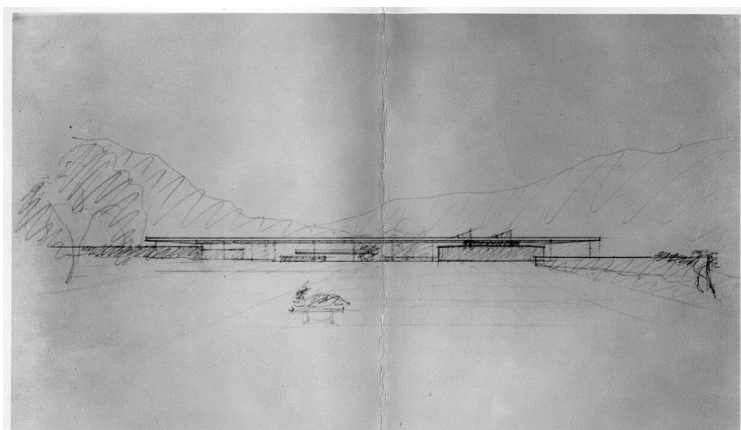


Ilustración 96 Boceto para Museum for a Small City, Mies van der Rohe (archivo personal de William Walton, John F. Kennedy Presidential Library and Museum, Boston)

Tanto el proyecto de *Museo para una pequeña población*, como las aplicaciones que Mies van der Rohe hizo del mismo en su obra ejecutada, entre ellas esto ampliación de la National Gallery de Houston o el edificio del Neue Nationalgalerie de Berlin, que realizará en la década siguiente, en 1965, marcaron una diferenciación en la concepción arquitectónica museística al haber propuesto un edificio para museo basado en la flexibilidad en la planta libre, la versatilidad funcional, la permeabilidad de la luz y la disposición horizontal. A partir del desarrollo del

²⁵⁷ La propuesta de Mies van der Rohe, *Museo para una pequeña población*, fue realizada en 1942 y presentada en diversos medios en la década de 1940: *The Architectural Forum* (mayo 1943); Philip Johnson, *Mies van der Rohe*, Museum of Modern Art of New York, (1ª ed. 1947) 2ª ed. 1953. Philip Johnson proyecta su Casa de Vidrio en New Canaan, Connecticut, en 1949 con un lenguaje de similares características formales, compartiendo las propuestas del Estilo Internacional de transparencia, flexibilidad en la planta libre y empleo de nuevos materiales.

proyecto de *Museo para una pequeña población*, Mies van der Rohe ofreció al Museo de Houston un contendor expositivo que hará evolucionar el concepto del espacio museístico²⁵⁸.

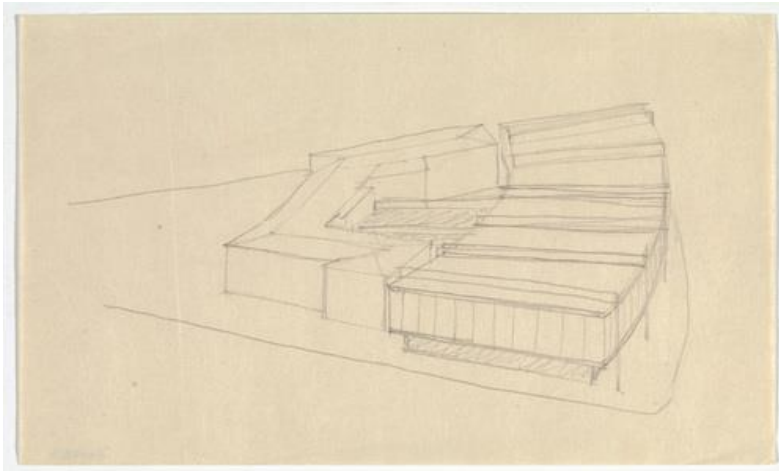


Ilustración 97 Boceto para Cullinan Hall, Mies van der Rohe (Archivo MoMA)

Concretamente, la intervención para el Museo de Bellas Artes de Houston consistió en cerrar el espacio generado entre la sede histórica y las dos alas de 1926, para crear una gran sala de exposición. Esta nueva sala se configura a partir de la planta libre, un alzado de doble altura y sin columnas y fachada de vidrio curva. Mies Van der Rohe empleó un lenguaje arquitectónico en el cual vincula interior con exterior, en una pretendida indefinición en los límites finales basada en la transparencia y en la continuidad espacial. La ampliación del Cullinan Hall es de configuración volumétrica geométrica cuadrangular de alzado horizontal de una sola planta; su estructura es de acero y la fachada acristalada; la distribución espacial de máxima flexibilidad interior, en ella se proponen salas de exposición diáfanas sustentadas por columnas, muros de disposición libre e iluminación a través del cerramiento de fachada de vidrio. Cuenta con dos patios interiores que admiten la entrada de luz en el edificio, dispone de espacios de recepción con guardarropa y espacio de acogida de grupos, un auditorio y una zona

²⁵⁸ La obra de Mies van der Rohe contribuyó a dotar de flexibilidad a los espacios expositivos y a la evolución de la arquitectura museística. Véase: MUÑOZ COSME, *Op. Cit*, 2007, p. 200: “A través de estas obras, Mies van der Rohe demostró que la arquitectura moderna de planta libre abría nuevas posibilidades al espacio expositivo. El Museo tradicional, limitado por muros y fraccionado por crujeas estructurales, tenía restricciones espaciales que lo obligaban a estar dividido en salas y galerías. Mies suprimió esas sujeciones al crear un espacio fluido, determinado por paramentos de vidrio, con una fuerte conexión entre interior y exterior, con las obras expuestas en paneles móviles. A partir de él, el proyecto del museo fue más libre y flexible”.

administrativa anexionada al edificio central de planta libre. En el exterior, una piscina le aporta un componente líquido que pretende realizar un juego de superficies transparentes al reflejar las fachadas de vidrio, materialmente diferentes. El proyecto de Mies Van der Rohe incluyó la posibilidad de extender su ampliación en una segunda fase de crecimiento, por la cual el Cullinann Hall se extendiera hacia el Norte. Esta actuación se realizó en 1974 empleando el mismo lenguaje arquitectónico

Desde mediados de la década de 1930 la obra de Mies van der Rohe se basó en la conciliación entre la desmaterialización de la arquitectura y la rigurosidad de la estructura adintelada²⁵⁹. Entre sus proyectos museísticos, el edificio de la Neue Nationalgalerie de Berlín empleó el mismo lenguaje de transparencia en los paramentos, flexibilidad espacial e interconexión exterior e interior que había proyectado años antes, pero con mayor rotundidad.

6.2.3 Ampliación del Museo de Arte Moderno de Nueva York (1953)

La sede del MoMA proyectada por Goodwin y Durell Stone resultó ser insuficiente al cabo de los años para la acogida del incremento de las colecciones del museo, de tal modo que se encargó a Goodwin la redacción de un proyecto para la ampliación del edificio que realizó entre 1946 y 1947, por el que se doblaba la superficie existente. Sin embargo esta planificación de ampliación tuvo que ser interrumpida en 1947 y se opta dos años más tarde por una ampliación de condiciones más modestas, esta vez encargada a Philip Johnson.²⁶⁰ Esta ampliación se inauguró en 1951 con el nombre de Grace Rainey Rogers Annex.

²⁵⁹ Véase: FRAMPTON, K. *Op. Cit.*, 2007, pp.235-236: “La evolución de Mies van der Rohe a partir de mediados de la década de 1930 se centró en conciliar dos sistemas opuestas. Uno era la herencia del clasicismo romántico que, trasladado al esqueleto de la estructura de acero, apuntaba hacia la desmaterialización de la arquitectura, hacia la mutación de la forma construida en una serie de planos cambiantes suspendidos en un espacio diáfano: la imagen del Suprematismo. El otro sistema era la autoridad de la arquitectura adintelada tal como se había heredado del mundo antiguo: esos elementos implacables como son la cubierta, la viga, la columna y el muro. Atrapado por decirlo así, entre el “espacio” y la “estructura”, Mies intentaba de manera constante expresar simultáneamente tanto la transparencia como la corporeidad”.

²⁶⁰ Philip Johnson fue seleccionado para proyectar la ampliación del MoMA cuando se encontraba diseñando una vivienda para la familia Rockefeller, The Rockefeller Guest House.

Como ya se ha señalado, Philip Johnson había dirigido el departamento de arquitectura y diseño del Museo Moderno de Nueva York entre 1932 y 1934 y lo hará después en una segunda ocasión entre 1949 y 1954. Fue profesional del museo, donante, comisario y arquitecto²⁶¹; su participación en la extensión del edificio del MoMA comienza en la década de 1940 y finalizará a principios de 1970.²⁶² Como precedente a esta actuación, Johnson había diseñado en 1948 una ampliación del edificio de Goodwin y Durell Stone, situada sobre el jardín de esculturas que denominó House of Glass Pavilion, que finalmente no fue ejecutada. Se trataba de un proyecto basado en la obra de Mies van der Rohe de quien Philip Johnson había organizado una exposición en 1947²⁶³.

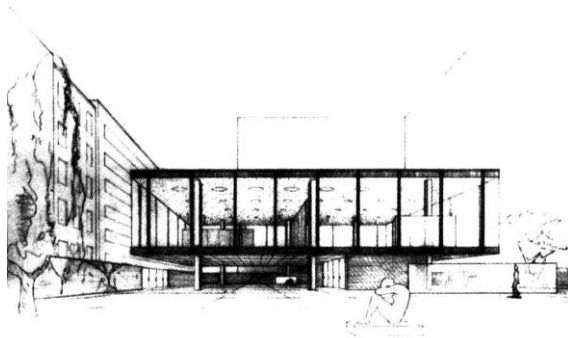


Ilustración 98. MoMA, Glass Pavilion, proyecto no ejecutado, Johnson, 1948 (Fotografía, archivo MoMA)

La ampliación Grace Rainey Rogers es un edificio anexo a la sede de Goodwin y Durell Stone; se construye entre 1950 y 1951 sobre el solar que ocupaba un edificio de viviendas construido en 1905, que fue adquirido por el Museo en 1946. Frente al carácter de horizontalidad propuesto en sus diseños anteriores, esta construcción es de tendencia vertical y contrasta formal y estilísticamente con los edificios a los que se adosa. Fue denominada popularmente como el edificio 21 (The 21 building). Funcionalmente se dedicó a albergar el departamento de programas educativos del museo, los almacenes de bienes culturales, los depósitos

²⁶¹ Sobre la relación de Philip Johnson con el MoMA, véase: Elderfield, John (ed.), *Philip Johnson and the Museum of Modern Art*, Nueva York: Museum of Modern Art, 1998.

²⁶² JOHNSON, Philip, *Escritos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

²⁶³ En los proyectos de Philip Johnson se aprecia la influencia de Mies en la composición arquitectónica y el uso del vidrio fundamentalmente. Concretamente la ampliación del MoMA proyectada por Philip Johnson se basaba en un diseño de Mies van der Rohe realizado en 1934, *House on a Hillside*, que incluyó en la exposición sobre el arquitecto en 1947 y tiene gran influencia del proyecto de *Museo para una pequeña población*.

de la biblioteca, despachos del departamento de Arquitectura y Diseño y otros espacios internos de gestión museística.

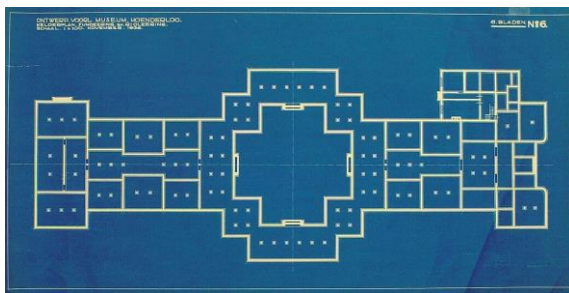


Ilustración 99. MoMA, edificio de ampliación de 1951 (Fotografía Timothy Hursley, en Archdaily)

Es un elemento arquitectónico poco significativo que, sin embargo, responde al lenguaje moderno del momento, con referencias a los proyectos de Mies van der Rohe en Chicago en estos años; por su funcionalidad destaca que pudo ofrecer al museo la capacidad de acoger servicios museísticos internos con mayor desarrollo. No obstante, poco tiempo después fue demandado mayor espacio para la exposición permanente del museo, dado que una parte significativa de los fondos no lograban exponerse al público por falta de superficie. Únicamente estaba expuesto un 50% de las colecciones de pintura y escultura y muy escasamente fotografía, diseño, proyectos arquitectónicos y artes gráficas. Ante esta situación René d'Harnoncourt (1901-1968), que ocupó la dirección del museo entre 1949-1967, expuso en 1954 esta falta de espacio con ocasión de la celebración del 25 aniversario del Museo.

6.2.4 Ampliación del Museo Kröller-Müller en Otterlo, Holanda (1953)

El caso de las ampliaciones del Museo Kröller-Müller es destacado en cuanto al proceso de realización del crecimiento espacial del edificio, que fue variando su concepción y dilatándose en el tiempo, para añadir ampliaciones sucesivas. Este museo alberga una de las más destacadas colecciones de las vanguardias históricas, generada por Helene Kröller-Müller (1869-1939) y cuenta con un edificio que fue modificando su carácter hacia la concepción del museo moderno, fundamentalmente a consecuencia de la dilatación de la ejecución de su proyecto arquitectónico, que fue iniciado por el arquitecto belga Henry Van del Velde (1863-1957) en dos ocasiones, entre 1921 y 1925, sobre el que después se incorporaron elementos en sucesivas actuaciones de ampliación que distorsionaron el carácter del proyecto inicial de condición simétrica²⁶⁴. El Museo Kröller-Müller se encuentra en un entorno natural, en el Parque Nacional Hoge Veluwe; es de planta única y de desarrollo longitudinal con un espacio centralizado en el eje. Henry van de Velde realizó un proyecto de gran edificio de cuatro alturas y dos alas longitudinales, sin embargo, lo modificó después en 1935 y 1937 reduciendo su



tamaño y variando el eje ordenador y la circulación, para realizar una propuesta de museo en continua transición. Finalmente el edificio del museo abrió al público en 1938.

Ilustración 100 Krolller Müller Museum, proyecto de Van de Velde de 1936. (Archivo Köller Müller Museum)

La primera ampliación del museo se plantea bajo la dirección de Bram Hammarcher, crítico de arte que había sidon nombrado director del museo en 1948. Al poco tiempo de incorporarse planteó reformas museográficas, de modo

²⁶⁴ MUÑOZ COSME, A., *Op. Cit*, 2007, pp.182-184. Para más información, véase: PLOEGAERTS; PUTTEMANS, *L'oeuvre architectural de Henry van de Velde*, Bruselas: Atelier Vokaer, 1987.

que comenzó modificando la presentación de las obras en la exposición, en 1949 y propuso la ampliación de espacios fundamentalmente para acoger la actividad pública y la colección de esculturas en crecimiento, que demandaba espacios específicos. A pesar de no contar con apoyo económico estatal (cuestión que reflejó la prensa del momento con el titular “¿Porqué todavía no hay una extensión para el único Museo Kröller Müller?”), consiguió superar las restricciones de la posguerra obteniendo financiación gracias a los fondos del Plan Marshall. La nueva ala del museo fue proyectada por Van de Velde en 1951 y abrió al público en 1953. Con esta ampliación, Van de Velde alteró la simetría de su edificio, al incorporar nuevos volúmenes, en los que alberga cinco nuevas salas de exposición de pintura, dos salas para obra gráfica, un auditorio con capacidad para 350 asistentes y una

nueva galería de escultura, generando una disposición que provocó la ruptura de la simetría original y modificó el carácter de la galería



Ilustración 101 Kroller Muller Museum, galería de esculturas en proceso de montaje en 1951. Escultura, Bañista con brazos elevados, Aristide Maillol, hacia 1900. (Fotografía en web del museo. Archivo Museo Kröller –Müller)

Posteriormente se incluirían futuras extensiones hasta configurar un edificio “laberíntico” en 1977, entre ellas un pabellón diseñado en 1955 por Gerri Rietveld con

carácter efímero para la Tercera Exposición Internacional de Escultura de Arnhem, que sería trasladado de modo permanente al entorno del edificio del Kroller Muller Museum en 1965.

6.2.5 Reconstrucción del edificio de la Dulwich Gallery de Londres (1953)

La sede de la Dulwich Picture Gallery, situada a las afueras de Londres, se reconstruyó en la década de 1950 tras haber sido severamente dañada por bombardeos en la Segunda Guerra Mundial.

Su caso se analiza con la intención de razonar sobre la trayectoria de su edificio museístico puesto que, habiendo sido trazado por John Soane como uno de los primeros museos de nueva planta y ser estimado de las más relevantes creaciones originales de la historia de la arquitectura museística, no obstante, el edificio de la Dulwich Gallery fue ampliado en varias ocasiones y sufrió lamentablemente daños irreparables llegando al estado de ruina, situación que impidió su uso y condicionó a la institución durante una más de una década. Interesa además reflexionar sobre el criterio aplicado ante la planificación de la reconstrucción del edificio en la posguerra, considerando que se respondió a un criterio contrario al que había impulsado la construcción de los volúmenes anexos a lo largo de la trayectoria del museo.

La construcción original de la sede de la Dulwich Gallery, proyectada por Sir John Soane en 1811, había sido ampliada y modificada en varias ocasiones, sin embargo, la reconstrucción llevada a cabo tras la contienda supuso la eliminación de la mayor parte de las ampliaciones del museo. Esta intervención fue una actuación substancial entre las operaciones arquitectónicas de reconstrucción de edificios museísticos en el periodo de la segunda posguerra; por su carácter e intencionalidad puede considerarse en sentido metafórico una *ampliación depurada*, pues trató de eliminar los anexos al edificio original de Soane que fueron añadidos a lo largo de varias décadas, como soluciones proyectadas ante los requerimientos de la colección de nuevos espacios, con el objetivo de depurar a la construcción original de elementos externos, al mismo tiempo condicionada por la falta de presupuesto para abordar una obra de mayores dimensiones en el momento de su reconstrucción.

El edificio de la Dulwich Picture Gallery se construyó a principios del siglo XIX para albergar de modo permanente la colección de Margaret y Noel Desenfans y Sir Francis Bourgeois (1753-1811), fundadores de la institución.

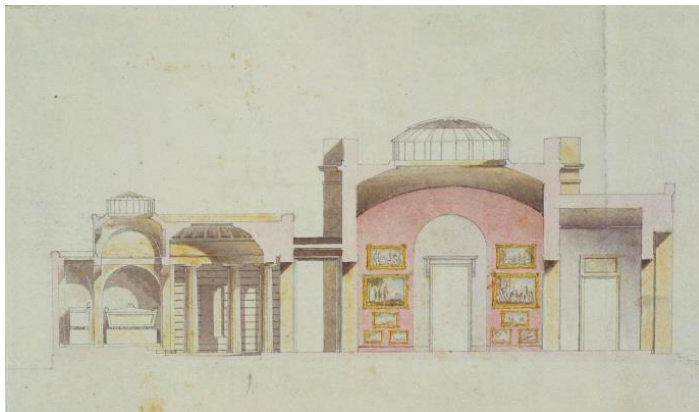


Ilustración 102. Dulwich Gallery, proyecto de Soane (Fotografía Archivo Dulwich Gallery, en web del museo)

Fue proyectada por el arquitecto Sir John Soane en 1811 y posteriormente ampliada en lenguaje victoriano en 1866 por Charles Barry (1795-1860); a continuación se produjeron sucesivas intervenciones de ampliación a principios del siglo XX que anexionaron salas a la construcción principal, a propuesta del que

fuera patrono del museo y coleccionista inglés, Henry Yates Thompson (1838-1928); estas ampliaciones fueron diseñadas para acoger las nuevas adquisiciones entre 1910 y 1915 por el arquitecto Edwin S. Hall (1851-1923).



Ilustración 103. Dulwich Gallery ampliación de 1866 (Fotografía en web del museo)

En 1937 finalizó el proceso de extensión de la Dulwich Gallery sobre el edificio de Soane, con una nueva sección proyecta por H.S. Goodhart- Render (1887-1959). Todas estas intervenciones conformaron el edificio que albergó de manera innovadora una de las mejores colecciones de obra pictórica de Inglaterra, siendo el primero que presenta en galerías en enfilade con iluminación cenital a través de linternas que tamizan el efecto de la luz natural sobre la obra pictórica para favorecer su visualización²⁶⁵. Sin embargo, en la Segunda Guerra Mundial se producen irreparables daños en el edificio de la Dulwich Gallery por el impacto de

²⁶⁵ La iluminación artificial eléctrica se instala en el museo en 1974.

dos bombardeos, sucedidos en su proximidad. Dentro de la gravedad, hay que señalar que situación había sido prevista en la planificación museística previa a la guerra que trató de garantizar la conservación de las piezas, de modo que sus obras más representativas se encontraban en los espacios protegidos de la National Library de Gales desde 1939 en Aberystwyth²⁶⁶. El primero de los bombardeos se produjo en octubre de 1940, dejó dañados los ventanales y lucernarios del museo y motivó que se cerrara el museo durante la guerra para permitir trasladar más obras a Gales. El segundo, en la noche del 20 al 21 de julio de 1944, dejó en ruinas irreparables a la construcción de Soane y sus anexos posteriores. A pesar del enorme destrozo de los muros y cubiertas, no fueron muy dañadas las piezas que quedaban (trasladas pronto al Dulwich College para restauración y almacenamiento)²⁶⁷.



Ilustración 104. Edificio de Dulwich Gallery, daños ocasionados por bombardeo de 1944. (Fotografía: Archivo de Dulwich Gallery)

Los trabajos de reconstrucción se plantearon entre 1945 y 1950; fueron ocasión para que se generara un debate sobre el estado de la arquitectura a recuperar, en el que se va a priorizar el retorno a la esencia de la obra de Soane, de modo que se eliminaran gran parte de las ampliaciones construidas para la institución en el siglo XX. Esta discusión en torno al diseño del nuevo edificio se produce en un momento en el que la financiación es escasa y existen acusados problemas para sostener un apoyo económico a la institución museística. De este modo se reconstruye siguiendo el diseño original, siendo por tanto innecesario levantar las ampliaciones posteriores y solamente se añaden algunos elementos que suponen

²⁶⁶ En Gales se encontraban las obras de la National Gallery, el British Museum, colecciones de la Corona y de otras colecciones privadas de Londres

²⁶⁷ GREEN, Brian, "Dulwich Picture Gallery and World War 2", en *The Journal of the Dulwich Society*, 24 de diciembre de 2015.

ligeras alteraciones al edificio histórico, como grandes ventanales en las alas Este y Oeste, una nueva entrada principal y un pórtico. La actuación es desarrollada por los arquitectos A. Vernon, A. Davies y E. Manfe. Por lo tanto, las ampliaciones que se habían generado por necesidad de incremento de superficie para acoger una colección en crecimiento y disponer de mejores espacios para el público, se consideran prescindibles tras los derribos provocados por la guerra y son



eliminadas a consecuencia de la escasez en la financiación y los problemas para la gestión de la colección y su edificio, que no asume la necesidad de gran superficie para exposición ni elevados gastos de mantenimiento en la posguerra.

Ilustración 105 Edificio Dulwich Gallery, cubiertas (Fotografía en web del museo)

He considerado destacable señalar el uso de las colecciones durante el periodo de cierre del edificio y la reconstrucción de su arquitectura: las piezas más representativas de la Dulwich no podían volver a su sede tras la guerra, como sí lo hicieron el resto de colecciones en su mayoría. De este modo, primero fueron contempladas en una exposición en Aberystwyth en 1945, organizada a propuesta del director de la National Library a la Dulwich, bajo el deseo de ofrecer acceso a obras artísticas de tal categoría a los ciudadanos de su entorno, en una acción cultural en tiempos de guerra que tuvo al parecer enorme éxito. Posteriormente, tras su restauración en el Dulwich College, la National Gallery exhibe una selección de las obras mientras se levanta el edificio original. El edificio reconstruido se abre al público el 27 de abril de 1953 en una ceremonia con la reina de Inglaterra.

6.2.6 Crecimiento del Museo Louisiana de Arte Contemporáneo de Copenhague, desde un master plan (1958)

El Museo Louisiana fue creado en 1955 por Knud W. Jensen (1916-2000), empresario y coleccionista danés que tuvo como objetivo mostrar a la sociedad danesa el arte contemporáneo, fundando un museo que permitiera un contacto directo con la creación contemporánea, con la intención de que su museo aportara beneficios culturales y emocionales hacia la creación artística. Entre los autores de piezas de su colección destacan, además de los daneses Robert Jacobsen y Richard Mortensen, artistas como Giacometti, Marx Ernst, Dubuffet, Calder, Francis Bacon, David Hockney, Warhol, Picasso o Rauschenberg.

El edificio del Museo Luisiana se considera la obra más relevante de la arquitectura danesa del lenguaje moderno. Es de composición dominante horizontal, con muros transparentes y planta sinuosa adaptada al terreno en el que se encuentra, al borde del mar Báltico, a partir de una relación de intenso respeto hacia el paisaje. Fue proyectado en 1958 por los arquitectos Jørgen Bo (1919-1999) y Wilhem Wohlert (1920-2007) como un edificio de construcción gradual, adaptado a la parcela propiedad de Jensen en la que existía una vivienda del siglo XIX que había pertenecido desde 1855 al anterior propietario del terreno, Alexander Brun (1814-93) y que sería la referencia que los arquitectos mantuvieron en la proyección de

la sede museística moderna y de la cual tomó el museo su denominación, en alusión a las tres esposas de Burn que habitaron en esa residencia, llamadas todas ellas con el nombre Louise.



Ilustración 106. Louisiana Museum. Planta general

Es destacable la planificación del crecimiento del museo a partir de un master plan proyectado por los arquitectos en 1958 por el cual el edificio del museo iría adaptándose a las necesidades de la institución, con la incorporación de manera gradual en cada fase de nuevos espacios arquitectónicos previamente planteados para adaptarse a la topografía del parque en el que se inserta.

A través de este proceso, la sede del Museo Louisiana cuenta con siete intervenciones de ampliación que se realizaron en función del master plan. Ello permitió que pronto se convirtiera en un centro museístico dinámico al poco tiempo de su apertura. En 1962 Aloï lo presentaba como un centro dinámico de actividad cultural, que se amplió con la intencionalidad de para acoger espacios para su oferta cultural, como nuevas salas de exposición, biblioteca, restaurante, sala de juegos de niños y talleres para sesiones de teatro, proyecciones de cine y cursos de formación artística²⁶⁸. Las extensiones configuraron un edificio de planta sinuosa y complicada que demanda un recorrido participativo del visitante en el que se aúnan arte, medio natural y contenedor arquitectónico, en una extensión realizada según las necesidades de cada etapa y planificada desde la propia redacción del proyecto inicial²⁶⁹.

6.2.6.1 *El edificio del Guggenheim Museum de Nueva York, sede por proceso de ampliación (1959)*

El proceso de extensión del Museo Guggenheim empezará en la década de 1950 con la construcción de una nueva sede en la ciudad de Nueva York. El Museo Solomon R. Guggenheim fue fundado en 1937 por la Fundación Solomon R. Guggenheim, creada a partir de la fortuna del matrimonio formado por Solomon Guggenheim (1861-1949) de origen suizo, dedicado al sector de la minería, e Irene Rothschild (1868-1954), quienes formaron una colección de obras pictóricas de

²⁶⁸ ALOÏ, A., *Op.Cit.*, 1962, pp. 92-106.

²⁶⁹ El master plan del Museo Louisiana planteaba el crecimiento por extensiones. Entre 1958 y 1994 se desarrollan las siguientes: North Wing, 1958, West Wing 1966, Concert Hall 1976, South Wing, 1982, 1994 Children's Wing y tienda que fueron proyectadas por los mismos arquitectos y la ampliación del East Wing en 1991 de la que se encarga Claus Wohlert.

varias cronologías y se convirtieron en mecenas y filántropos fundamentalmente, tras conocer a la baronesa Hilla Rebay (1890-1967)²⁷⁰, con cuyos intereses confluyeron en la creación del Museo Guggenheim dedicado a promover la educación artística²⁷¹. Como venía sucediendo con otras formaciones museísticas, la sede original era de pequeñas dimensiones y sin representatividad arquitectónica. La primera ubicación del museo Guggenheim fue un antiguo local de exposición de automóviles situado en la calle 54 Este en el Midtown Manhattan; allí abrió al público en 1939 bajo la denominación de *Museo de pintura No-objetiva*, siendo su primera directora la artista abstracta Hilla Rebay, quien promovió el crecimiento de la colección fundacional del museo y fomentó las exposiciones de obra de los precursores de la abstracción, tanto en sus salas como en itinerancia, e impulsó con ello en su primera etapa la atracción de jóvenes artistas y la actividad cultural.

Es a Hila Rebay a quien se debe también la justificación de la necesidad de un espacio mayor y permanente para el museo, a medida que aumentaba su número de piezas, especialmente las de obra “no objetiva” de las primeras vanguardias y de artistas coetáneos a partir de una política de incremento que se diferenciaba de otros museos de Nueva York creados en los mismos años o con trayectoria reciente, como el Whitney Museum of American Art o el MoMA. A finales de 1943, Rebay inició una campaña para la construcción de una estructura fija para el museo que albergara de modo permanente la colección Guggenheim, a modo de actuación de extensión de la sede museística que ampliara la escasa superficie con la que el museo contaba desde su creación en 1939. Escogió para ello un proyecto de Frank Lloyd Wright (1867-1959) pues había leído sus escritos y contemplado una exposición de Wright en Berlín en 1910 sobre los fundamentos de la arquitectura orgánica, que le recordaba su defensa del arte no objetivo. Solomon Guggenheim y la directora del museo encargaron un proyecto al arquitecto Frank

270 La primera directora del Museo Guggenheim fue Hilla Rebay, artista alemana con conocimientos de pintura contemporánea europea, relacionada con Jean Arp y que desarrollaba un estilo pictórico abstracto dadaísta basado en textos de Kandinsky y de los movimientos de la vanguardia. Se trasladó a EEUU en 1927 y trató de reivindicar la abstracción artística.

271 KRENS, Thomas, *La génesis de un museo. Historia del Guggenheim. El arte de este siglo. El Museo Guggenheim y su colección*, Nueva York, Bilbao: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1997.

Lloyd Wright, a quien solicitaron que su edificio pudiera ser concebido como un “templo del espíritu”. Wright se basó en función de ello en la imagen de un zigurat y realizó un diseño altamente personal, en un contexto en el que destacaba el Estilo Internacional en el ámbito de los museos y perduraba al mismo tiempo el estilo Beaux Arts. Su lenguaje fue de tipo organicista, inspirado en la vegetación de Central Park y con una estructura horizontal, en lugar de la tendencia al edificio en altura que se estaba dando. Las obras para su construcción duraron seis años; mientras tanto, tras el fallecimiento de su fundador en 1949, el museo cambió la denominación a Museo S. R. Guggenheim.



Ilustración 107. Guggenheim Nueva York, edificio en construcción (Fotografía en web del museo)

Su apertura se produjo en 1959 pasados 15 años de trabajos, en los que se considera que Wright realizó cerca de 700 dibujos para la nueva sede del museo. Su obra supuso una ampliación de la infraestructura arquitectónica del Guggenheim, 20 años después de su creación; el edificio recibió elogios y también fuertes críticas, debido al carácter monumental y su espectacularidad, así como por la pérdida de la funcionalidad museística y expositiva reclamada. No obstante, el Guggenheim siempre recibió gran afluencia de público desde su inauguración y ha sido considerado emblema de la transformación de la arquitectura museística que basa su ruptura con el museo moderno, para alcanzar después otros términos de posmodernidad.

6.2.6.2 Edificios nuevos para museos que renacen tras la guerra: el proceso de reconversión del Museo de Le Havre (1952-1961)

El Museo de Arte Moderno André Malraux de Le Havre tuvo como origen al Museo de Bellas Artes de Le Havre, creado en 1845 y cuya sede fue destruida en la Segunda Guerra Mundial. La intervención de cambio de sede del Museo de Le Havre constituye un ejemplo de recuperación de un museo dañado en la guerra y un paradigma de transformación del concepto museístico de la institución en un contexto de recuperación y superación de su identidad inicial, en una nueva etapa en la que la extensión y cambio de su sede cumplen un papel fundamental en el proceso de cambio institucional. Como sucedió con otros museos europeos, ocupó un edificio de otros usos originales y fue trasladado por crecimiento de su colección. El primer edificio que ocupó el museo fue obra del arquitecto Charles Fortuné Brunet-Debaines (1801-1862), sin embargo permaneció en esta primera sede pocos años, siendo trasladado en 1881 a causa del crecimiento de sus colecciones a otro edificio municipal, en una operación de extensión de la sede del museo a un edificio acondicionado para uso museístico. En septiembre de 1944 los bombardeos sobre Le Havre destruyen el inmueble del museo y con ello se perdió también toda la colección de escultura. La etapa de reconstrucción del edificio con una nueva sede comenzó en 1952, cuando se puso en marcha una acción de recuperación del museo y de transformación de su concepto y colecciones. Los promotores de este renacimiento del museo fueron Georges Salles (1869-1966), director de los museos de Francia y Reynold Arnould (1919-1980), conservador de los museos de Le Havre. Su planteamiento fue pionero en la acción de apertura de los museos hacia la creación contemporánea y la participación activa del público a través de la actividad cultural en el museo.



Ilustración 108. Museo de Arte Moderno André Malraux, Le Havre. Sede de nueva planta. (Fotografía en web del museo)

El arquitecto escogido para el proyecto de nueva sede fue Guy Lagneau (1915-1996), un discípulo de Perret en la reconstrucción de Le Havre. Basó su proyecto en transmitir transparencia y atracción por la creación, en un edificio situado a la entrada del puerto de Le Havre, en entorno del mar, de conformación de cubo de vidrio, acero y aluminio basado en la flexibilidad modular con muros móviles, en el que albergó las salas de exposiciones y espacios internos, biblioteca, fonoteca, cafetería, etc., que pretendió hacer evidente el diálogo que se produce entre la obra expuesta y el entorno paisajístico, en un sentido metafórico que alude a la luz y el paisaje que había inspirado a los artistas en Normandía. Fue el primer edificio de museo construido en Francia después de la Segunda Guerra Mundial. Se convierte posteriormente en museo de arte moderno por iniciativa de André Malraux (1901-1976) en 1961.

7 CAPÍTULO SÉPTIMO: CUARTA ETAPA. REPLANTEAMIENTO DE LAS AMPLIACIONES (1960- 1980)

7.1 ANÁLISIS DE LAS PARTICULARIDADES DE LA CUARTA ETAPA

La década de 1960 comienza con una dura crítica hacia la institución museística que había venido fraguándose en la etapa anterior de posguerra. La sociedad occidental europea se encuentra entonces en una fase de recuperación de su dinamismo cultural y surge un relevo generacional que acusa a las instituciones de falta de adaptación a las expectativas de la sociedad del momento. Entre estas instituciones, el museo es fuertemente criticado, se pretende su desmitificación, la ruptura de sus códigos de valores y se fomenta un rechazo a la institución museística. Existen consecuencias de la pérdida de recursos del museo en su recuperación en la posguerra: la falta de financiación destinada a las infraestructuras museísticas ralentizó la puesta en marcha de las actuaciones de restauración, rehabilitación y renovación de los edificios museísticos y de sus museografías internas, lo que provocó un desgaste interno de la institución y de su contexto, en el marco social, aunque muchos pudieron ser renovados y revitalizados.

Al final de la Segunda Guerra Mundial se forjó la situación de crisis institucional del museo y su cuestionamiento como centro dedicado a ofrecer acceso a la cultura; esta situación se agudiza en la década de 1960. De ello la propia documentación interna de los museos se hizo eco, mostrando una pérdida de identidad institucional; sobre ello Karstel Schubert afirmaba que “al leer los informes anuales de los museos de los años 60, se advierte de forma palpable una pérdida de rumbo, lo que indica que la institución se había quedado atrás y jugaba un papel

relativamente secundario en la reordenación de la sociedad de la postguerra, a años luz de la incuestionable supremacía que había disfrutado en el pasado”²⁷².

Es el periodo de mayor crítica al museo desde diferentes sectores de la cultura, que asocian al museo con una institución ajena a las demandas sociales del momento, a la que reprochan la falta de cercanía con los ciudadanos, pese a tener origen en los preceptos revolucionarios que nacionalizaron las colecciones para disfrute del público general. El museo es fuertemente criticado e incluso denostado como inmovilista y retardatario; artistas e intelectuales le acusan de no relacionarse con la ciudadanía. Es el momento de desarrollo de tendencias artísticas posteriores al expresionismo abstracto, que ya no conciben el museo como el lugar de referencia para la acogida de su producción. Esta situación se produce también desde el propio interior del museo y en sectores culturales cercanos al mismo, en donde surgen voces que demandan un cambio conceptual de esta institución: George Henri Rivière reclamó un museo más cercano a la sociedad en su cargo de primer director del Consejo Internacional de Museos (ICOM) que ocupó entre 1948 hasta 1965. También su sucesor, Hugues de Varine, quien optó por la desaparición de la institución museística de carácter tradicional o historicista, en donde advertía que existía una intencionalidad de culto al pasado, elitismo y endogamia profesional²⁷³.

En la crítica que Hugues de Varine realiza al museo lo presenta conceptual y espacialmente como un lugar oscuro, sucio y aburrido en el que se desfuncionaliza a unos objetos con la intención de conservarlos y fomentar su aprecio por cuestiones estéticas, históricas o sentimentales, ajenas a la propia creación de la obra en cuestión y que en consecuencia, fomentan la sacralización de los objetos en la sociedad del momento. Su crítica fue tan dura que aseguró que este tipo de museo no admitiría ni siquiera una reforma de la institución y justificaba con ello su rechazo social en aquel momento. En consecuencia se preguntó si el museo debía por lo tanto desaparecer o si la sociedad debería “¿sustituirlo por una nueva institución, mejor adaptada al mundo moderno y por lo tanto con otro nombre,

²⁷² SCHUBERT, K., *Op. Cit.*, 2008, p. 65.

²⁷³ DE VARINE, Hugues, “Le musée au service de l’homme et du developpement”, en DESVALLEES (ed.), *Vagues. Une Anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon: Editions W, 1992.

menos devaluado?”. Las respuestas posibles le hacen predecir un museo estrechamente sometido al ritmo del turismo cultural y ajeno a las demandas de la comunidad al mismo tiempo, o como alternativa, un museo volcado en la investigación para sí mismo, sin consecuencias sociales. Frente a estas dos opciones desafortunadas, De Varine propone que el museo del cambio se construya en función de la adaptación a las necesidades del hombre moderno, pues afirma que la razón de ser del museo es facilitar el contacto sensorial entre el hombre y el objeto:

“¿Qué es en efecto un museo? Es una institución que hace conocer al hombre los objetos que representan su medio, sus tradiciones, su vida, su existencia espiritual y moral. El museo es la carta de identidad del ser social, en tanto que individuo, miembro de una comunidad, ciudadano. Expresa esta identidad no por medio de palabras sino por los objetos. Es en el contacto sensorial entre el hombre y el objeto donde el museo encuentra su justificación y cada vez más, su necesidad”²⁷⁴.

El mismo autor ofrece una “metodología” que permita la transformación de la institución museística para relacionarse en mayor medida con la sociedad de su entorno, basada primeramente en la integración del museo en la comunidad, con referencia implícita a la arquitectura del museo al hablar de una integración física y moral con otras instituciones culturales del entorno²⁷⁵. Plantea además la formación del museólogo de condición triple: científica, técnica y en materia de desarrollo; aboga por el abandono de la unidisciplinaridad del museo para tender a una institución multidisciplinar, señala que debe serlo tanto en su actividad como en sus exposiciones permanente y temporales; la adaptación de las actividades a la comunidad según sus necesidades de investigación, educación y deleite; la asociación del museo con representantes de la comunidad, especialmente responsables políticos y representantes de entidades sociales y profesionales, y la atención a las diversas edades de los usuarios, especialmente los jóvenes. Por último propone una orientación sistemática del museo hacia la investigación con mirada en el presente y el futuro.

²⁷⁴ DE VARINE, H., *Op Cit*, 1992, p.54. Traducción mía.

²⁷⁵ La metodología de transformación del museo que propone Hugues de Varine puede resultar, en algunos aspectos de carácter vigente.

La autocrítica realizada por parte de los profesionales de museos como Hugues de Varine se fomentó ante la necesidad de encontrar alternativas a la cercana desaparición del museo en plena crisis de identidad, por su falta de conexión con la sociedad, en cambio en el momento. De Varines señaló sobre su idea de museo que “para algunos, un museo de este tipo no será un museo: inquietud sin objeto, pues vale más desaparecer adaptándose que encerrarse con orgullosa intransigencia en el más espléndido de los mausoleos”²⁷⁶. En este sentido, la referencia a la inalterabilidad del contendedor arquitectónico queda señalada como una causa de no adecuación del museo a las demandas de cambio institucional.

7.1.1 Museos con diversidad de usos, edificios que incrementan espacios

A consecuencia de las críticas recibidas y de la reflexión generada, se plantean vías para la adaptación de la misión del museo y su estrategia a las demandas sociales, bajo los preceptos de la Nueva Museología, que propone un acercamiento al ciudadano, la desjerarquización de las tipologías de museo (se crean los ecomuseos), la necesidad de potenciar el servicio al público, el inicio de cambios en el discurso, etc. A la mitad de esta etapa, en 1971 la IX Conferencia General del ICOM, celebrada en las ciudades de Grenoble y París se tituló “El museo al servicio del hombre, hoy y mañana”; en ella se planteó la problemática de la misión del museo como institución social en el nuevo contexto de revisión de su funcionalidad. Para fomentar la democratización de la institución museística se realiza una invitación a la participación en el museo y una especial atención sobre la relevancia del público como primera referencia a considerar en la actividad de la institución museística. Se impulsa cada vez más la dotación de servicios públicos y es preciso, por lo tanto, ofrecer espacios para albergar las nuevas funciones de atención, orientación y oferta cultural en los nuevos edificios y las ampliaciones de los ya preexistentes.

²⁷⁶ DE VARINE, H., *Op Cit.*, 1992, p. 68. Traducción mía.

Este aspecto es representativo del cambio en la configuración espacial y funcional que van a manifestar los edificios museísticos a partir de la década de 1960 de modo generalizado. Germain Bazin afirmó que en esta década existió una lucha entre las colecciones y los servicios al visitante en la cual “la explotación del museo llevada a cabo por el público ha aumentado aquellos en proporciones enormes”; Bazin se refiere al incremento de espacios funcionales en el museo enfatizando la diversidad de usos de los mismos:

“Además del personal de conservación y administración hay que colocar los talleres de todos los artesanos: marmolistas, tapiceros, carpinteros, (...) ; el laboratorio, el servicio de climatización (...), los diversos talleres de restauración, los almacenes de tránsito, los depósitos de material diverso, los depósitos para copistas, los almacenes de reserva, los garajes para coches, los camiones del museo, los aparcamientos para los coches de los visitantes y los autocares, las salas de reuniones de los trustees y de las distintas comisiones técnicas o asambleas sindicales, los vestuarios, cantinas, salas de reposo para el personal de vigilancia, de administración, de limpieza; todos los servicios técnicos, los electricistas, los iluminadores, los fotógrafos, los climatizadores, los servicios de seguridad, robo e incendio, el puesto de policía, la oficina de arquitectura, las salas de exposición temporal, el servicio de publicidad, el servicio de relaciones públicas, el servicio de audiovisuales, los servicios de venta y de información, los servicios de contabilidad, los servicios sanitarios (...)” a ello le añade el servicio pedagógico, sala de proyecciones, restaurantes, cafeterías, teléfonos públicos, fototeca, biblioteca, etc.²⁷⁷.”

A partir de entonces van a ser imprescindibles más espacios específicos en el edificio del museo, situación que producirá la gran mayoría de ampliaciones de esta etapa, pues es en este proceso de cambio de la institución museística cuanto se perfecciona el programa espacial que diversifica los usos del edificio museístico en función de los nuevos usos del museo, frente a una dedicación centrada especialmente en los espacios de exposición, para dar paso a un carácter multifuncional del espacio museístico que, por otra parte, se había ido avanzando en las etapas anteriores. En la década de 1960 se replantean y retoman planes de actuación en museos que habían quedado paralizados años antes, como fue el Plan Verne de reorganización del Museo del Louvre y se realizan proyectos de ampliación de muchos de los grandes museos creados en décadas anteriores, con

²⁷⁷ BAZIN, A., *Op.cit.*, 1969, pp. 274-276.

esta intención de dotarles de nuevas infraestructuras que revitalizaran la institución acogiendo usuarios y funciones específicas.

En España Carlos Baztán escribió al respecto señalando que el museo desde 1975 se había caracterizado “por el amplio desarrollo de su programa de espacios. Desbordada la concepción que identificaba el museo con su espacio expositivo, se demandan programas de creciente complejidad, que llegan a buscar, en ocasiones, la simbiosis con otras instituciones como centros de investigación, centros culturales, archivos o auditorios, difuminando así los límites de la institución. En esta evolución, las superficies de los espacios internos -los destinados al trabajo y al almacenamiento de los fondos- aumentan comparativamente con el espacio expositivo. El afán de atracción de un mayor número de visitantes revoluciona los espacios públicos. El museo de masas recupera, por vía funcional, el gran vestíbulo en superficie y escala”²⁷⁸. A ello explica que se añaden las salas de actos, salas de exposición temporal, tiendas, librerías, cafeterías y restaurantes, gabinetes didácticos, bibliotecas y espacios de atención al visitante. Por otro lado, en los edificios museísticos, su personal técnico potencia los condicionantes de conservación de las colecciones y de zonificación de las funciones de tratamiento, estudio y almacenaje de las piezas, aumentando el carácter de centro de conservación de bienes culturales de los edificios museísticos y de una adecuada gestión de las colecciones con zonas administrativas para el personal especializado y ámbitos para el personal de sala y oficios. Interesa el enfoque que ofreció Baztán sobre este aspecto de diversificación funcional y espacial específica del edificio museístico, cuando insistía en que en este momento:

“La prioridad por todo lo relativo a la mejor conservación de las colecciones lleva a la renovación, división y especialización de los almacenes y a la creación de talleres de restauración con sus laboratorios de apoyo. En paralelo se solicita un entramado de espacios para la protección de los fondos en movimiento al servicio de las exposiciones temporales. Hacen su aparición los talleres de embalaje y los almacenes de tránsito. La voluntad de investigación hace crecer las áreas de conservadores y las bibliotecas adquieren un carácter especializado y semipúblico. La concepción del museo al servicio de la difusión pública de la cultura da lugar a los gabinetes

²⁷⁸ BAZTÁN LACASA, C., *Op. Cit.*, 1990, p. 9.

didácticos. La necesidad de una seguridad compleja conlleva un aumento de las plantillas de vigilantes; la tecnificación de las instalaciones, el del personal de mantenimiento. Las normativas laborales, de creciente exigencia, marcan áreas de personal subalterno de cada vez mayor dotación”²⁷⁹.

Para estudiosos de la arquitectura como Josep María Montaner, entre los años 70 y 80 se producen unos rasgos característicos de la arquitectura de museos como son la complejidad del programa, la superación de la idea de espacio flexible por la idea de salas y galerías, la evolución de las condiciones para la conservación, exposición e iluminación de las colecciones y la representatividad del edificio del museo en el urbanismo. En relación con esta diversificación funcional y espacial y la demanda de mayores superficies, se producen renovaciones y extensiones de los edificios museísticos de un modo cada vez más creciente, motivado por la adaptación institucional a las nuevas demandas.

7.1.2 Alternativas a la ampliación anexa para museos con mayor presencia en la ciudad

Surgen en esta etapa variedad de opciones a la extensión anexa, entre ellas la reordenación espacial integral, nuevas sedes asociadas o en algunos casos se producen traslados a otros edificios para permitir una mayor superficie, diversificación y mejora en la funcionalidad museística. De ello, Baztán señalaba que:

“Esta revolución de los programas, debido a la velocidad con que se incorporan nuevas funciones, empuja a mayores tamaños y plantea graves dificultades a las antiguas instituciones que ven en su reordenación interna, pero sobre todo en sus ampliaciones o desdoblamientos de sede y en casos límite, en el cambio de ubicación, las únicas salidas. La evidente complejidad funcional favorece por el contrario las composiciones por elementos. Así, se hace habitual eludir soluciones totalizadoras, prefiriendo la vía del collage arquitectónico”²⁸⁰.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 9.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 9-10.

Entre las actuaciones de ampliación de los edificios museísticos realizadas entre 1960 y 1980 destacan ejemplos representativos como la ampliación de la National Gallery of Art de Washington, obra del arquitecto chino-americano I.M. Pei, proyectada entre 1968 y 1971 y unos años antes la ampliación del Des Moines Center de Iowa por el mismo autor; la ampliación del Museo de Arte Moderno de Nueva York, proyectada por Philip Johnson e inaugurada en 1964, la ampliación del Museo Nacional de Arte Occidental de Tokio realizada entre 1977 y 1979 por Maekawa o la ampliación de la Staatgalerie de Stuttgart, diseñada por James Stirling, entre otras. Todas estas actuaciones se insertan en el contexto de reformulación de la institución museística que se produce a consecuencia de las críticas recibidas en la década de 1960 y que provocarán un cambio de concepto del museo y consecuentemente también de su configuración arquitectónica.

La representatividad del edificio museístico en el entramado urbano en el que se sitúa, fue una de las razones para impulsar proyectos arquitectónicos de ampliaciones de condiciones preponderantes con respecto a las sedes históricas de los museos. Muchos de ellos se proyectaron en desvinculación con la propia sede a la que ampliaban, prescindiendo de las exigencias de la institución. Esta tendencia generó construcciones de ampliación desde finales de la década de 1970 con excesiva presencia tanto por sobredimensionamiento como por el uso de lenguaje arquitectónico postmoderno que hicieron que la arquitectura se emancipara cada vez en mayor medida de su función museística. El edificio museístico simboliza en las décadas de 1970 y 1980 la revitalización de la institución cultural y con su presencia permite la puesta en práctica de programas de recuperación urbana, impulso al turismo y disminución de las desigualdades culturales. En este contexto cobra especial relevancia la creación del Centro Georges Pompidou en París, inaugurado en 1977, que recogemos en este estudio a pesar de no responder al objetivo de una ampliación propiamente, sino a una nueva creación museística producto de la reconversión de un museo existente, dado que el origen del Pompidou se encuentra en la colección del Museo de Arte Moderno de París, instalado en el Palacio de Tokio, que el Centro Pompidou absorbe en la nueva creación del Museo Nacional de Arte Moderno en París.

Karsten Schubert alertaba de esta situación al referirse a la arquitectura museística como una problemática de arquitectura autónoma, destinada a uso de museo, que se originó con anterioridad al caso del edificio de Frank Gehry para el Guggenheim de Bilbao, en otros proyectos que le preceden con el referente del edificio del Centro Pompidou y otros casos entre los cuales destacan ampliaciones como de la Staatsgalerie de Stuttgart de James Stirling:

“Algo extraño ha sucedido con la arquitectura de los museos en los últimos veinte años: los edificios han adquirido autonomía, rompiendo primero el vínculo entre el exterior y el interior, y subsecuentemente, entre el interior y el contenido, lo que resulta más problemático. Es tentador situar al Guggenheim de Bilbao (1993-1997), obra de Frank Gehry, en el origen de esta trayectoria, pero hay algunos precedentes, como la Neue Pinakothek de Munich (1977-1981) y la Staatsgalerie de Stuttgart (1981-1984), de James Stirling, cuyo conceptualismo radical quedaba enmascarado por las referencias al s. XIX (en particular al Altes Museum de Berlín que Schinkel diseñara, construido entre 1825 y 1828). A este respecto, la conocida broma de Stirling en la inauguración de la galería de Stuttgart, según la cual el edificio estaría mejor sin obras de arte, fue profética”²⁸¹.

7.2 EJEMPLOS DE REFERENCIA

7.2.1 Intervenciones en el Museo del Louvre (1961-1968)

Las intervenciones en el Museo del Louvre entre 1961 y 1968 supusieron una continuación de la propuesta del Plan Verne que había sido paralizado años antes por la escasez presupuestaria. Estas actuaciones fueron de carácter puntual. Permitieron que se ampliaran las instalaciones del museo en diversos espacios en el Pabellón de Flore, que había sido desalojado por el Ministerio de Finanzas en este tramo del palacio.



Ilustración 109. Museo del Louvre, Pabellón de Flore.

²⁸¹ SCHUBERT, K., *Op. cit.*, 2008, p.191.

En su nueva superficie, el Museo del Louvre expuso esculturas en la planta baja y sótano y pintura en la continuación de la Gran Galería en el primer piso. Esta ampliación permitió también la dotación de nuevas salas de tratamiento de las colecciones para el Museo del Louvre, de tal modo que se instala el laboratorio de restauración en el piso superior del Pabellón de Flore. Fue una actuación de ampliación de superficie en el palacio preexistente, sin suponer añadidos de construcciones anexas.

7.2.2 Ampliación del Kröller-Müller Museum con el Rietveld Pavilion (1965)

El Museo Kröller-Müller se amplía de nuevo en 1965 con un pabellón que había sido diseñado por Rietveld para exponer escultura diez años antes. El pabellón de esculturas del Kröller –Müller Museum es una ampliación particular y que puede considerarse prácticamente única, por la cual se recupera una construcción concebida para ser perecedera en una acción de reconversión de un edificio estable. El pabellón era una construcción efímera diseñada por Gerrit Rietveld (1884-1964) en 1955 para la exhibición de esculturas en la III Exposición Internacional de Escultura de la ciudad de Arnhem; fue instalado en el Parque de Sonsbeek del que adquiere su nombre como Sonsbeek Pavilion. Fue desmontado al término de esta y tras su desmontaje se produjeron varias reclamaciones para que perdurara la construcción. A raíz de estas solicitudes pudo reconstruirse en 1965 para el Museo Köller-Müller con la finalidad de alojar escultura contemporánea, cambiando su denominación a la de Rietveld Pavilion y quedando integrado en el Museo Köller-Müller. Sin embargo, la construcción del edificio de Rietveld, que

había sido realizada para tener un uso temporal, provocó problemas de conservación lo que motivó su reconstrucción con nuevos materiales en 2010.



Ilustración 110. Pabellon del Jardin de Esculturas del Korller Müller Museum. (Fotografía Archdaily)

7.2.3 Ampliación del Museo de Bellas Artes de Bilbao (1964-1970)

En la década de 1960 se inicia la ampliación del Museo de Bellas Artes de Bilbao. Este museo fue inaugurado en 1945 bajo la denominación de Museo de Bellas Artes y de Arte Moderno de Bilbao para responder a una fundación museística generada a partir de la unión de dos instituciones precedentes que serían desde entonces gestionadas de modo conjunto y que ocuparon un mismo edificio que sustituyó a sus sedes principales. Su sede fue proyectada por los arquitectos Gonzalo Cárdenas (1904-1954) y Fernando Urrutia en el entonces denominado Parque de las Tres Naciones del Ensanche de Bilbao. Se trata de un inmueble de lenguaje clasicista y composición en planta de forma de “L” en la que se suceden galerías para exposición y salas de tipo palaciego. Sin embargo pese a contar con una distribución espacial adecuada para el museo, con ámbitos especializados como talleres de restauración y almacenes, sus dimensiones resultaron escasas para albergar y exponer toda la colección y asumir su crecimiento, de tal modo que se inicia su ampliación en 1964 con el objetivo de exponer la producción artística más reciente en un ala diferenciada.

La ampliación del edificio del Museo de Bellas Artes de Bilbao fue proyectada por los arquitectos Alvaro Libano y Ricardo Beascoa con una composición en “L”, a semejanza del edificio original con el que entabla un diálogo entre dos tendencias arquitectónicas, la historicista y la contemporánea, diseñada basándose en edificios museísticos del Estilo Internacional, al tiempo que expresa el contraste existente entre las dos colecciones que se albergan en ambas secciones del edificio,



estando la de bellas artes en el edificio histórico de disposición en galerías y salas principales, y la colección de arte contemporáneo albergada en un edificio transparente, de apariencia libre en su disposición y materialidad.

Ilustración 111. Museo de Bellas Artes de Bilbao, unión de los dos edificios.

La extensión del Museo de Bellas Artes de Bilbao es una construcción en la que se recurre a la horizontalidad y la elevación del cuerpo principal del edificio sobre pilotes, la flexibilidad en el espacio expositivo y el uso del vidrio y del acero, siendo el primer edificio para museo construido en España bajo los principios del Movimiento Moderno. Para la redacción del proyecto los arquitectos se inspiraron en edificios que habían aplicado las normas del Estilo Internacional en la construcción museística en Europa como fue el Museo Louisiana de Copenhague que fue diseñado en 1958 bajo lenguaje moderno en un formato horizontal para provocar el contacto entre el visitante y el entorno natural en el que se inserta el museo. M^a Ángeles Layuno Rosas señaló al investigar sobre los museos de arte contemporáneo que “la ampliación del Museo de Bilbao implica una importante operación de resignificación del espacio del arte contemporáneo, diferenciándose física y visualmente del edificio original y respondiendo a las necesidades estéticas y espaciales consideradas apropiadas para las obras expuestas”, de tal modo que la concepción arquitectónica de la sede histórica y la moderna reflejan una diferenciación de la colección artística que exponen.²⁸² La ampliación del Museo de Bilbao finalizó en 1976, debido a cuestiones presupuestarias que dilataron el tiempo de ejecución. Posteriormente el edificio fue remodelado en dos ocasiones²⁸³.



Ilustración 112 Museo de Bellas Artes de Bilbao. Interior de sala de exposición permanente del edificio ampliado. Fotografía en Revista de Arquitectura, n^o 152, 1971)

²⁸² LAYUNO ROSAS, M^a Á., *Op. Cit.*, 2004. p.133.

²⁸³ El conjunto de edificios del Museo de Bellas Artes de Bilbao fue ampliado de nuevo a través de una construcción anexa proyectada por el arquitecto Luis María Uriarte a finales de la década de 1990, fundamentalmente para incrementar los servicios al público que no podían albergarse en el conjunto existente. Esta segunda ampliación fue inaugurada en 2001.

En 1971 la Revista Arquitectura presentaba la ampliación con imágenes de su interior, planos y unas pocas palabras que por otra parte resultan altamente significativas del rol que cumplen en ese momento las ampliaciones de museos como infraestructura para la acción cultural del museo y que por ello se reproducen como sigue:

“El Museo de Arte de Bilbao, de la Diputación de Vizcaya y del Ayuntamiento de Bilbao acaba de ampliar sus instalaciones de cuya muestra se firma a los lectores en estas páginas. Bilbao que es una de las ciudades españolas con más solera artística tiene en su Museo, regido por la fina inteligencia de Crisanto Lasterra, una venta abierta, de la mejor categoría, a todas las inquietudes artísticas. Con esta ampliación va a poder llevar a cabo un más completo programa de actividades culturales de todo tipo y sin ninguna traba tan necesarias en la vida de los pueblos”²⁸⁴

7.2.4 Cambio de sede del Whitney Museum of American Art de Nueva York (1966)

En la década de 1960 fue notable el cambio de sede del Museo Whitney, que pasó a tener un nuevo edificio en 1965, proyectado por Marcel Breuer para ampliar la superficie arquitectónica del museo. Este museo ha realizado actuaciones de cambio de sede en las ocasiones en las que ha necesitado ampliar su superficie, posiblemente por la concepción del museo basada en poder participar en el proceso creativo de su tiempo, tal y como expresó en su primera etapa²⁸⁵.

Fue una institución creada en 1931 por la escultora y coleccionista Gertrude Vanderbilt Whitney (1875-1942)²⁸⁶, quien había adquirido piezas de arte contemporáneo desde la década de 1910 y que, tras realizar una propuesta de donación al Metropolitan Museum que no fue aceptada, optó por la fundación de un museo a consecuencia de esta colección inicial, formada por cerca de 700 obras.

²⁸⁴ Museo de Arte Bilbao”, en *Revista Arquitectura*, Colegio de Arquitectos de Madrid, 1971, 152, pp. 42-45.

²⁸⁵ *Whitney Museum of American Art: history, purpose and activities, with a complete list of works in its permanent collection to June 1937*, Nueva York: Whitney Museum, 1937. p. 6.

²⁸⁶ MILLER, Flora, *The Whitney Women and the Museum They Made*, Nueva York: Arcade Publishing, 1999.

La colección fue albergada en tres casas adosadas construidas en 1838, ubicadas en los edificios de los números 8, 10, 12 y 14 West 8th Street, entre la Quinta Avenida y MacDougal Street, en el barrio de Greenwich Village en Manhattan, cerca de la galería que Gertrude Vanderbilt Whitney había creado en 1907, la Whitney Studio Gallery y del Whitney Studio Club, creado para proporcionar a los artistas jóvenes y exhibir sus obras. Para la adecuación de estos edificios al uso museístico se llevó a cabo una remodelación (por los arquitectos Noël and Miller). De esta primera etapa del museo puede conocerse la actividad y el estado de sus salas a través de publicaciones del museo como la editada en 1937 en la cual se aprecia la disposición de las obras y se señalan todas las acciones realizadas en el museo.²⁸⁷ Años más tarde, en 1954 se trasladó por primera vez, a un edificio rehabilitado situado en la Calle 54 entre la Quinta y la Sexta avenidas. Posteriormente en 1963 inicia de nuevo el cambio de sede, adquiriendo un terreno entre la calle 65 y la Avenida Madison para la construcción de un nuevo edificio para el que se valoró que fuera redactado por los arquitectos Pei, Louis Kahn, Paul Rudolph y finalmente fue adjudicado al arquitecto de la Bauhaus, Marcel Breuer, que lo diseñó junto con su compañero Hamilton Smith.



Ilustración 113. Antigua sede del Whitney Museum of American Art, Nueva York. (Fotografía en web del museo)

Se trata de un edificio diseñado con el lenguaje personal de Breuer en su etapa iniciada en los años 50 en la que compone mediante el juego con los principios del estilo internacional concediendo a su arquitectura características propias del

²⁸⁷ <https://archive.org/details/whitnuseumofa00whit>

brutalismo, del que es uno de los máximos exponentes de esta tendencia. En la sede del Museo Whitney se emplea el hormigón como material principal con una forma exterior comparada con un zigurat invertido, cuya fachada queda recubierta por granito, lo que genera un grave contraste con los edificios de viviendas a los que queda adosado. Este edificio museístico supone, junto obras como la sede de la UNESCO de París, uno de los proyectos más destacados de Breuer.

7.2.5 Ampliación del Des Moines Art Center en Iowa (1966-1968)

El conjunto arquitectónico del Centro de Arte Des Moines, en Iowa, está compuesto por edificios realizados por tres de los más relevantes arquitectos del siglo XX: Eliel Saarinen, I.M. Pei y Richard Meier, siendo el resultado de un proceso de ampliación de sus instalaciones iniciado en la década de 1960 sobre la arquitectura original proyectada en 1944 por Eliel Saarinen (1873-1950), que fue continuada para componer un espacio sin parangón en la arquitectura museística.

Des Moines Art Center es una institución creada en 1916, que ha adquirido distintas denominaciones a lo largo de su evolución. Inicialmente se encontraba asociada a la biblioteca de Des Moines de la que se separa como museo en 1933, aunque no recibe apoyo económico para la construcción de su edificio hasta una década más tarde, debido a las consecuencias de la Gran Depresión en EEUU. La inexistencia de espacio independiente y escasez de superficie provocaron que se valorara un cambio a otra sede permanente de mayores dimensiones. En este contexto se decide ejecutar un edificio museístico que había sido proyectado por Eliel Saarinen para la Smithsonian Gallery of Art en 1939 y que no pudo construirse para tal fin, por carencias de financiación. Este proyecto fue expuesto en el Centro Des Moines el mismo año, causando interés en la comisión gestora de la institución y el consiguiente encargo a Saarinen de un proyecto adaptado a su institución en el que se interrelacionase el edificio con el espacio circundante. De este modo se realiza un cambio de sede y se consigue un relevante edificio propio del Des Moines como centro de arte. Se trata de una construcción con

predominancia horizontal que usa materiales del entorno (piedra de Lannon) y presenta una superficie de agua a modo de piscina previa. Fue terminado en 1948 y dio como resultado una construcción armónica y equilibrada que marcó un diseño arquitectónico propio de edificios de uso cultural de aquel momento.



Ilustración 114. Des Moines Art Center, edificio de Saarinen.
(Fotografía en web del museo)

En este sentido, cuando al cabo de veinte años se pretende ampliar con la intención de duplicar el espacio expositivo y permitir la exhibición de esculturas de carácter monumental e incorporar un auditorio, el criterio de referencia para la elección de proyecto arquitectónico es la garantía de integridad del edificio de Saarinen, que precisa ser ampliado manteniendo sus condiciones edificatorias propias inalteradas. El arquitecto I.M. Pei²⁸⁸ realiza esta ampliación en 1968.



Ilustración 115. Des Moines Art Center, edificio de I.M. Pei. .
(Fotografía en web del museo)

²⁸⁸ El arquitecto I.M. Pei (Cantón 1917) fue el fundador de la firma de arquitectos Pei Cobb Freed and Partners. Nació en China, de padre banquero, viajó a Estados Unidos en 1935 donde inició su formación en ingeniería y se graduó en arquitectura. Fue discípulo de W. Gropius y de Marcel Breuer. Fundó Pei and Associates en 1954. En su producción destacan obras como el Centro Nacional de la Atmósfera de Colorado, 1967; el proyecto del Grand Louvre, 1981 y la Torre del Banco de China de Hong Kong, 1989. Ha sido premiado con la Medalla de Oro de la Unión Internacional de Arquitectos en 2014.

El proyecto de Pei se adapta al terreno para conseguir ampliar superficie utilizando el desnivel existente en la topografía del solar sobre el que proyecta la trasera de su construcción. Ello se logra sin alterar las alturas de referencia y permite crear nuevos juegos de superficies, mediante la generación de un nuevo patio en el que su fachada muestra un lenguaje de condiciones escultóricas aunando al lenguaje racionalista que reinterpreta. Emplea distintos materiales que aportan nuevas tonalidades al conjunto, juega con la luz en el interior e incorpora una nueva piscina en el exterior del edificio, que refleja el equilibrio entre los dos edificios y la yuxtaposición de lenguajes de ambos²⁸⁹. De este modo, la intervención de Pei es de carácter dialogante y respetuoso con la obra de su predecesor, una actitud que no se produce en el caso de su proyecto de ampliación de la National Gallery of Art de Washington de la misma etapa de su trayectoria. Según Carter Wiseman fue una prueba de su habilidad para extender un museo preexistente sin perjudicar a la identidad original del edificio²⁹⁰.



Ilustración 116. Des Moines Art Center, edificio de I.M. Pei. (Fotografía en web del museo)

7.2.6 Ampliación de la National Gallery of Art de Washington (1978)

En 1968 da comienzo el proyecto de ampliación de la National Gallery of Art de Washington a través de un edificio comunicado con la sede principal, denominado East Building. El proyecto fue redactado por el arquitecto I.M. Pei. y la construcción

²⁸⁹ La web del Des Moines Center ofrece información sobre las diferentes construcciones que componen la sede de esta institución: <http://www.desmoinesartcenter.org/about/architecture>

²⁹⁰ WISEMAN, Carter, *I.M. Pei, a profile in American architecture*. Nueva York: Harry n. Abrams, 1990. p.155.

del East Building está asociada a la figura de Paul Mellon (1907-1999)²⁹¹. Su finalidad fue dotar al edificio de mayores espacios de uso público y expositivo; supuso la incorporación de un edificio anexo de una superficie de 56.200 m², conectado a nivel de sótano con el edificio principal a pesar de ser de apariencia independiente, que quedar separado por una calle de la sede histórica.

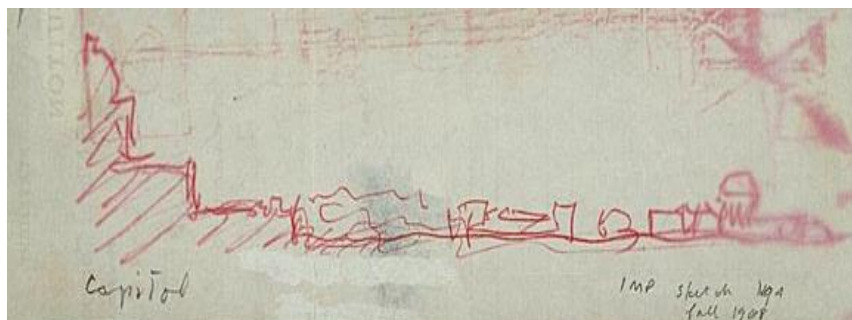


Ilustración 117. National Gallery of Art, Washington, croquis de I.M: Pei (Fotografía Archivo National Gallery of Art)

En la producción de Pei preceden a este inmueble las obras para el Everson Museum of Art (1961-1968) en Syracuse, en el estado de Nueva York; la ampliación del edificio de Eliel Saarinen para el Des Moines Art Center (1966-1968), en Iowa; así como la construcción del F. Johnson Museum of Art and Cornell University en Ithaca (1968-1973), también en Nueva York ²⁹².

La National Gallery of Art de Washington se fundó en 1937 como museo público después del fallecimiento del coleccionista y financiero Andrew W. Mellon, que había donado su colección de 132 obras de arte al Congreso de Estados Unidos, desde donde se autoriza la creación de una galería nacional de arte con esta colección como núcleo fundacional y se concede el uso de un solar ubicado frente al Mall de Washington. En este espacio proyectó la sede del museo el arquitecto John Russel Pope, cuya ejecución fue financiada íntegramente por Andrew Mellon y abrió al público en 1941. Se trata de un edificio de estilo neogriego propio de la tendencia del museo templo, heredada a través del estilo Beaux Arts en EEUU. Este edificio fue criticado en sus inicios por su lenguaje anticuado con respecto a la incorporación del lenguaje moderno en la arquitectura museística, pero no

²⁹¹ Paul Mellon (1907-1999) fue un destacado financiero americano y filántropo que apoyó a la producción artística y la industria.

²⁹² WISEMAN, *Op. Cit*, 1990, p.156.

obstante fue elevado posteriormente a encarnar uno de los mejores ejemplos del neoclasicismo americano del periodo de entreguerras²⁹³.

Años más tarde, ante la necesidad de espacio para albergar la colección, comenzará a plantearse una actuación de ampliación. El factor determinante fue el crecimiento rápido y progresivo de sus fondos, a consecuencia de las donaciones que realizaron al museo numerosos coleccionistas americanos, siguiendo la tendencia de Mellon, de modo que pronto la colección adquirió un mayor tamaño. En 1968 se considera la ampliación del museo como un objetivo fundamental de la institución, a consecuencia del incremento de la colección y dados sus requerimientos de conservación y de exposición, por los que se solicita mayor superficie destinada a la colección. A esta situación se añade además la previsión de un incremento de los fondos de la colección en una estrategia de crecimiento futuro.

A finales de la década de 1960 se plantea imprescindible contar con nuevos espacios para la Galería Nacional de Arte e iniciar un proceso de ampliación de la sede original del museo. El solar contiguo a ésta estaba ocupado por terrenos de uso deportivo (pistas de tenis) que se habían mantenido sin construir y que fueron adquiridos por Mellon con intención de reservarlos para futuro uso del museo. Paul Mellon y el director de la National Gallery, John Walker (1906-1995), debatieron sobre el uso de este solar al tiempo que los fondos de la galería crecían y se acentuaba la falta de espacio para exposición, almacenamiento y conservación. El programa de usos funcionales para la extensión de la National Gallery of Art planteaba requisitos para albergar adecuadamente una colección de bienes culturales creciente, pero a ello se unía además, poder ofrecer nuevos espacios de atención al público y salas para exposiciones temporales, así como una superficie destinada a la investigación y al estudio del arte, así como nuevos ámbitos internos dedicados al área de administración y gestión del museo.

²⁹³ Las colecciones y el edificio fueron aceptados en 1941 por el Presidente Franklin D. Roosevelt para el disfrute de los ciudadanos americanos, siendo desde entonces un museo de carácter nacional de gran relevancia y simbolismo en el ámbito cultural estadounidense.

Desde el inicio del proceso de formulación de las necesidades arquitectónicas para la ampliación museística, fueron patentes los planteamientos de la National Gallery of Art que demandaban la construcción de dos edificios con usos diferenciados. El principal de ellos estaría destinado a usos museísticos públicos, con la creación de nuevos espacios de exposiciones temporales y actos culturales y un gran espacio de hall central que permitiera la orientación del visitante y la exhibición de obras de arte en espacios segmentados. Se solicitaba para este inmueble que contara con condiciones de orientación y confort y que fuera apto para la organización de exposiciones de modo ágil y flexible. El segundo edificio, estaría dedicado a albergar espacios internos de administración y gestión del museo, junto con el Centro de Estudios Avanzados en Artes Visuales, que había sido recientemente creado y en el cual se pretendía dotar de grandes espacios a la biblioteca y archivo de fotografía, con la intención de ser centros de referencia para el aprendizaje de la creación visual y artística²⁹⁴. Desde el punto de vista compositivo se solicitaba un edificio de carácter monumental que cumpliera con la función de ser un medio de atracción a la visita pública sin que perdiera la referencia de la escala humana. Para financiar de esta actuación arquitectónica fue preciso el apoyo privado que se obtuvo a través de los fondos procedentes de la Fundación Paul Mellon, Ailsa Mellon Bruce y Andrew W. Mellon.

En el proceso de selección del arquitecto se optó inicialmente por Louis I. Kahn o Philip Johnson, sin embargo, I. M. Pei, que estaba emergiendo, resultó finalmente ser el arquitecto seleccionado por Brown y Mellon para la ampliación del museo. Ambos gestores recorrieron los edificios museísticos recientemente proyectados por Pei, considerando como referencia la obra realizada para el Des Moines Art Center, por su capacidad de ofrecer una solución equilibrada entre la obra original de Saarinen y los requerimientos de la institución en aquel momento. Por otro lado, influyó también en la selección de Pei la obra del National Center of Atmospheric Research. Igualmente, en otro orden de términos, el edificio del Museo de Syracuse causó también importante influencia por su volumen escultural, a pesar de su pequeño tamaño, al ser construido a partir de cuatro cajas.

²⁹⁴ En 1971 John Carter Brown, asistente de Mellon para la programación de la ampliación del Museo, declaraba sobre los requerimientos de la ampliación en un artículo del *The Washington Post Magazine*.

Los dos responsables de la ampliación de la National Gallery, Bronw y Mellon escogieron a Pei con la condición de que el arquitecto realizara íntegramente el diseño original del edificio, sin colaboración de su estudio²⁹⁵. Una vez seleccionado realizaron propuestas y viajes de estudio, en los que Bronw y Pei visitaron múltiples museos en Europa, tratando de encontrar soluciones espaciales en las cuales se respetara la escala humana y al mismo tiempo se pudiera albergar un gran número de visitantes. El proyecto de Pei concibe a la ampliación formalmente opuesta al edificio original del museo de John Rusell Pope. La diferencia estética entre ambos diseños pretende suscitar un contraste formal en el que las construcciones se manifiestan en un diálogo generado entre una arquitectura histórica de tendencia neoclasicista y una ampliación contemporánea basada en la abstracción geométrica.



Ilustración 118. National Gallery of Art, Washington, interior West Building. Fotografía apertura Archivo National Gallery of Art)

En su interior, la distribución del edificio se basa en un lenguaje modular conformado por formas trapezoidales y triangulares que se estructuran en función de una búsqueda de neutralidad arquitectónica. El edificio se divide en dos secciones separadas por un eje de circulación que crea dos triángulos, la sección mayor dedicada a usos públicos y espacios de servicios y salas de exposición; la sección menor está destinada al área de gestión administrativa y al centro de estudios. La ampliación de la National Gallery of Art recibió buena crítica por el público desde su apertura y se convirtió en un reconocido edificio de la ciudad de Washington.

²⁹⁵ WISEMAN, *Op. Cit.*, 1990. p.160.

Esta actuación puede considerarse una referencia para los proyectos de extensión de las sedes de museos a partir de 1980, tanto por las condiciones de su programa funcional, como por la propuesta de diálogo arquitectónico que se produce en la relación generada entre el edificio moderno y la sede histórica o por las condiciones de monumentalidad concedida a la ampliación. Una buena parte de las actuaciones de extensión de museos han mantenido como precedente la ampliación proyectada por Pei para la Galería Nacional de Arte de Washington. Puede evidenciarse esta vinculación en el caso del proyecto de ampliación del Museo del Louvre pues comienza a plantearse en 1981, con un conocimiento directo de la obra de Pei en Washington por parte de sus promotores.

7.2.7 Ampliaciones del Metropolitan Museum de Nueva York (1967-1969)

El proceso reciente de ampliación del Metropolitan de Nueva York se inició en el año 1967, a partir del masterplan para su extensión redactado por el equipo de Kevin Roche, John Dikelo and Associates Architectes con la intención de completar el edificio con una propuesta de futuro que permitiese ordenar las ampliaciones del edificio y evitar la heterogeneidad que se venía produciendo²⁹⁶ desde que el museo había ampliado su superficie a principios del siglo XX. Este *master plan* fue impulsado por Thomas Hoving (1931-2009), nombrado director del museo en 1967, anteriormente comisionado de parques de la ciudad de Nueva York y conservador de la sección del Metropolitan dedicada a arte medieval, The Cloisters (Metropolitan's Medieval Art Center) en Manhattan. El plan incluía una completa y extensa revisión de las condiciones del museo y una planificación para su ejecución, bajo un plazo temporal de aplicación de 32 años entre 1967 y 1999.

En el master plan de extensión del Metropolitan Museum se persiguieron los diversos objetivos, tanto de gestión óptima de las colecciones, implicando el primero de ellos la propia revisión del estado de las colecciones y en consecuencia

²⁹⁶ “The Metropolitan Museum of art. Big City Museum with ongoing expansion program” en ROSENBLATT, Arthur, *Building type basics for museums*, Nueva York: John Wiley and Sons, 2001.

la necesidad de incrementar la exposición de piezas para el discurso expositivo; por otro lado, la mejora de las instalaciones museográficas de las salas de exposición con especial atención a las condiciones climáticas de las salas, instalaciones de almacenes y talleres y laboratorio de tratamiento de las piezas; también la mejora de los espacios internos de administración y gestión, salas del centro de estudios y además se trató de perfeccionar la circulación y los accesos internos y públicos del museo.

La primera actuación que se realiza a partir del master plan fue la modificación del estilo de la fachada principal, con la intención de variar el estilo clasicista de la fachada de 1903, para lo que se opta por un estilo de edificio integrado en el entorno natural del parque en el que se inserta, pretendiendo una transición entre el clasicismo y el jardín.



Ilustración 119 Metropolitan Museum de Nueva York, Shackler Wing. (Fotografía en web del museo)

Con el master plan se construyen distintos espacios de ampliación del Metropolitan, entre ellos, The Sackler Wing, fue levantado para albergar el templo de Dender y las colecciones egipcias, The Michael Rockefeller Wing, dedicado a la exposición de colecciones africanas, de Oceanía y América, The Lila Acheson Wallace Wing, se dedicó al arte del siglo XX, The Andre Meyer Galleries, The American Wing, The Astor Chines Garden. Estas construcciones mantuvieron las proporciones de las techumbres y variaron los tamaños de las galerías en función de las obras expuestas.

7.2.8 Ampliaciones de la Tate Gallery de Londres en la década de 1970

El edificio de la Tate Gallery había ido incrementando sus espacios con varias ampliaciones desde principios del siglo XX. En la década de 1970 se realizan dos actuaciones de planificación arquitectónica ante un el espacio que seguía siendo insuficiente para la colección, de modo que al inicio de la década se pretende seguir el proceso de ampliación del museo y a mediados se planteará la necesidad de extender la Tate en edificios descentralizados. En 1971 el director, Sir Norman Reid, aprueba el proyecto de Richard Llewelyn-Davies (1912-1981) y John Weeks, (Llewelyn-Davies Weeks) por el que extendió el edificio del museo con 21 galerías a partir de la implantación de un módulo, ejecutado entre 1973 y 1979. Esta extensión denominada The North-East Extensión y abrió al público en 1979. A pesar de la ampliación de superficie que supuso y ante las restricciones espaciales, se solicita a los arquitectos Stirling y Wilford un análisis de la viabilidad para la extensión del museo en el edificio del antiguo Hospital Militar Reina Alexandra; sin embargo la descentralización empezará a apoyarse solamente desde 1983 y antes se producen nuevas actuaciones en la sede principal, como la ampliación de la Clore Gallery.



Ilustración 120. Tate Britain.,North-east Extension, 1979. (Fotografía RIBA47216 Architectural Press Archive RIBA Collection)

7.2.9 Ampliación del Museo de Arte de Cleveland (1971)

El Museo de Arte de Cleveland, en Ohio, cuenta con una de las ampliaciones más destacadas de la década de 1970, proyectada por Marcel Breuer (1902-1981). Se trata de uno de los ejemplos de institución museística que ha sido ampliada en sucesivas ocasiones adaptándose a los lenguajes arquitectónicos dominantes en cada etapa. Fue creado en 1913 a partir de la acción filantrópica de un grupo de empresarios de la industria de Cleveland, Hinman Hurlbut, John Huntington y Horace Kelley, que reunieron una colección de cerca de 45.000 piezas de bellas artes y de arqueología. El edificio original del Museo de Arte de Cleveland fue diseñado en estilo Beaux-Arts por los arquitectos Hubbell y Benes en 1913, quienes proyectan también una futura ampliación en 1918, en fecha muy cercana a su apertura, aprovechando el espacio disponible en la parcela ajardinada que ocupaba la sede original, situada en el distrito del Wade Park de Cleveland.



Ilustración 121. Museo de Arte de Cleveland, edificio original

A pesar de ello, las actuaciones de ampliación se producen años más tarde. En 1958 el museo consigue doblar su superficie bajo el proyecto de dos arquitectos de Cleveland, Hays y Ruth. Posteriormente, de modo destacado, se amplía de nuevo en 1971 con un edificio proyectado por Marcel Breuer en colaboración con Hamilton P. Smith (1925), para dotar de nuevos espacios al museo con la llegada de la nueva década, a pesar de que su sede se había ampliado pocos años antes doblando su superficie. Esta ampliación permite dotar al edificio museístico de nuevas salas de exposición, un nuevo auditorio, salas de conferencias y espacios para el desarrollo de la actividad educativa del museo. Breuer había redactado unos años antes el proyecto del edificio del Museo Whitney de Arte Americano de Nueva York, en el

que trabaja entre 1963 y 1966. En ambos casos se aprecia la influencia de la composición del Movimiento Moderno y el uso del hormigón armado bajo los conceptos del brutalismo arquitectónico, tendencia que emplearía desde mediados de la década de 1950 en su producción en EEUU.

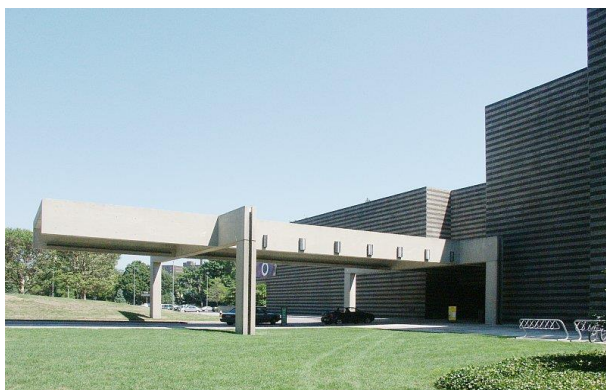


Ilustración 122. Museo de Arte de Cleveland, ampliación de Breuer.

Es necesario señalar aquí con respecto a la obra de Breuer que las sucesivas ampliaciones que se han realizado en el edificio del Museo de

Arte de Cleveland han mantenido el respeto hacia esa ampliación de 1971, en una situación compleja de construcciones, demoliciones y por último una intervención de clara referencia a la obra del arquitecto de la Bauhaus recientemente. De este modo, el museo se amplió de nuevo en 1983 con un edificio de Dalton, van Dijk y Johnson, que añadió salas de exposición y crea una nueva biblioteca, sin embargo, el complejo edificio resultante sería revisado a inicios de los 2000, proponiéndose la demolición de dos de sus ampliaciones, los edificios construidos en 1958 y 1983, de tal modo que con esta operación se consigue despejar la obra de Breuer y tener

superficie disponible para una ampliación más, que será proyectada posteriormente por el arquitecto uruguayo Rafael Viñoly, que reinterpreta la obra de los setenta²⁹⁷.



Ilustración 123. Museo de Arte de Cleveland, ampliación de Vignoly.

²⁹⁷ Esta última extensión, fue abierta al público en 2009 y culminada con un patio central como nuevo lugar de encuentro en 2012. La referencia a las extensiones posteriores a la década de 1970 se realiza para manifestar que en todo este proceso de ampliaciones ha quedado patente la relevancia de la obra de Breuer, que incluso adquiere nuevo protagonismo al revisarse y trasladarse al presente como inspiración de la ampliación proyectada por Viñoly al comienzo del siglo XXI.

7.2.10 Creación del Centro Georges Pompidou como redefinición del Museo Nacional de Arte Moderno del Palacio de Tokio (1971-1977)

El Centro Pompidou de París se ha considerado el referente del cambio del museo a finales de la década de 1970, inicio de la etapa de la posmodernidad en el ámbito museístico. El Pompidou consiguió ofrecer un nuevo modelo de institución museística que planteaba alternativas al museo universalista y al museo moderno basado en el MoMA, que había guiado hasta entonces el concepto del museo de arte contemporáneo. Fue planificado desde finales de la década de 1960 por el Presidente de la República francesa, Georges Pompidou (1911-1974), como centro que englobaba un museo dedicado al arte y la creación contemporánea y una gran biblioteca, cuya sede pretendía regenerar el espacio urbano del barrio de Les Halles de París y modificar el propio concepto de institución museística, en respuesta a las demandas sociales de la década de 1960.

En 1969 el objetivo del entonces Centre du Plateau Beaubourg, luego denominado Centro Nacional de Arte y de Cultura Georges-Pompidou, Museo Nacional de Arte Moderno, se basaba en dar respuesta a la crítica a las instituciones manifestada en los acontecimientos reivindicativos coetáneos, que se forjaron en el entorno de la universidad y en el ámbito de la cultura desde el sector de los artistas contemporáneos, y que repercutieron en las estructuras socioculturales. Bajo la influencia de sus reclamaciones, desde la política cultural se concibió un centro de carácter democrático, experimental y libre. Ante las críticas al museo de la década de 1960 se consideró la relevancia de resituar a la institución dedicada al arte contemporáneo y se optó por modernizar el Museo de Arte Moderno de París, ubicado en el Palacio de Tokio desde 1934 con un cambio de sede y de programación institucional y cultural. El núcleo de las colecciones del Centro Pompidou procedería de los fondos de arte moderno del museo del Luxemburgo (creado en 1818) que fueron trasladados al ala oeste del Palacio de Tokio en 1934, finalmente inaugurado tras la Segunda Guerra Mundial como Museo de Arte Moderno en 1947. En este sentido, en cuanto a la actuación de extensión museística, el caso el Pompidou responde a la creación de una institución de mayor envergadura a partir de un museo preexistente acogiendo sus colecciones, lo que

nos permite considerarlo como una actuación de planificación de extensión museística.

No obstante, hay que considerar que la intención de crear un nuevo museo de arte contemporáneo en París fue planteada años antes por Le Corbusier y retomada por André Malraux a principios de la década de 1960, sin embargo, no sería hasta el periodo posterior a las demandas de mayo del 68 cuando se hace posible la creación de un centro nuevo dedicado al arte contemporáneo. Para la nueva sede del museo de arte contemporáneo, Malraux recibió como propuestas espacios que no consideró adecuados, como el barrio de La Défense o el Bois de Boulogne, que tenían el inconveniente de situarlo alejado del centro de la ciudad. Para proponer alternativas, solicitó en 1963 a Le Corbusier un estudio de la situación y ambos defendieron que el museo de arte contemporáneo, en su nueva sede, debería estar en el centro de París. Sin embargo, tras el fallecimiento de Le Corbusier en 1965, el proyecto de un nuevo museo de arte contemporáneo caería en el olvido.

A raíz de mayo de 1968 el Consejo de París acepta que se instale una biblioteca pública en la zona de Les Halles y el Presidente de la República mantiene su prioridad por un museo de arte contemporáneo. La decisión de situarlo en el Plateau Beaubourg se toma en septiembre de 1969. Este gran solar estaba siendo utilizado desde 1927 como punto logístico del mercado central de París y aparcamiento masificado, y la zona de Les Halles en la que se sitúa mantenía condiciones de insalubridad muy acusadas desde la década de 1950²⁹⁸.

El Centro Pompidou nació para dotar de un nuevo signo de apertura, cercanía y modernidad al museo dedicado a la contemporaneidad y regenerar un espacio urbano ofreciendo servicios culturales al gran público; se inauguró en enero de 1977 con un asombroso éxito, sin que su impulsor pudiera conocer su apertura.²⁹⁹ El programa institucional del Centro Plateau Beaubourg fue redactado a finales de 1970 por Sebastian Coste y François Lombard y aprobado por Georges Pompidou,

²⁹⁸ MICHEL, Christian, Les Halles. La renaissance d'un quartier, 1966-1988, París: Masson, 1988.

²⁹⁹ El Centro Pompidou fue la imagen de la portada de la guía de museos de París coordinada en 1978 por Gilles Costaz. COSTAZ, Gilles (coord.) *Guide des 200 musées de Paris et de L'Ile de France*. Pully: Ed. Princesse, Agence International d' Edition, 1978.

quien nombra a Robert Bordaz como delegado para su realización. A partir de entonces se realiza una convocatoria de concurso de ideas internacional, que se resuelve en julio de 1971 con la adjudicación a dos jóvenes arquitectos, Richard Rogers y Renzo Piano³⁰⁰.



Ilustración 124 Edificio del Centro Pompidou en construcción.
(Fotografía Getty Images)

Estos dos arquitectos jóvenes, Rogers y Piano, de nacionalidad inglesa e italiana, resultaron ganadores del concurso considerado el más importante en París después de la Segunda Guerra Mundial. La redacción del proyecto arquitectónico y su ejecución abarcaron el periodo comprendido entre 1971-1977. El edificio se proyecta como una arquitectura de estructura visible, de materiales y composición vanguardista, alejados de la convencionalidad y con evidente contraste con la arquitectura urbana del entorno parisino en el que se asienta, bajo un lenguaje de signo posmoderno. Los arquitectos pretendieron diseñar un edificio basado en el movimiento de los ciudadanos, que favoreciera los encuentros entre personas y el desarrollo simultáneo de multiplicidad de actividades. Javier Arnaldo señalaba que la propuesta del Pompidou supuso:

“Un turno de réplica de la institución museística frente al arte contemporáneo en rebeldía. Si del museo se había dicho y repetido que su destino era privar al arte de vida, el Beaubourg desplazaba la denostada privación mediante el efecto de una arquitectura activa y transformadora, capaz de defender su manumisión, que redefinía por completo el entorno urbano y alojaba el arte vivo en un mecanismo eficiente y poderoso (...)”³⁰¹.

³⁰⁰ PIANO, Renzo; ROGERS, Richard, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, París: Editions du Centre Pompidou, 1987.

³⁰¹ ARNALDO, Javier, “El Museo como espacio del desarraigo artístico” en ARNALDO; FERNÁNDEZ (eds), *El arte en su destierro global*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2012, pp. 112-168.

Se trataba de crear un elemento transgresor desde el poder político cultural que representara la demanda social, acogiera a la diversidad que solicitaba el acceso democrático a la cultura y reclamaba un cambio en las instituciones culturales, museísticas en este caso. La condición institucional y arquitectónica de este nuevo museo, que absorbería una colección existente, puede considerarse parte de un proceso de extensión del propio concepto del museo: bajo recursos para salir de la crisis institucional del museo, el Pompidou ofreció una alternativa al museo existente que, como un museo monumento, “museo-maquina”, conduciría hacia un “hipercentro” en décadas posteriores, siguiendo en muchos casos la tendencia a la extensión del museo.

La propuesta museográfica del Pompidou, distanciada de los postulados del MoMA, es ajena a la estructura limpia y funcional del edificio y la composición de cubo blanco de las salas de exposición. Generó un modelo en la arquitectura museística que pudo ofrecer diseños más creativos, personales y adaptados a los requisitos derivados de la misión de la institución. No solo el edificio como contenedor museístico transgredía la norma convencional, sino que también el circuito interno y la configuración del recorrido expositivo, de carácter libre en un circuito abierto no dirigido, permitía una contemplación y acercamiento diferente a la colección. En este sentido, María Dolores Jiménez-Blanco explicaba que esta nueva propuesta museográfica se puede interpretar como la constatación de la pérdida de la referencia museográfica del MoMA y la consecuente apertura de nuevas vías de experimentación a partir de la propuesta del Pompidou:

“Si en el MoMA y sus clones blancos, silenciosos y ordenados, pervivía obstinadamente el modelo del museo moderno, que había adaptado al siglo XX las ideas del modelo ilustrado, el Pompidou, colorido, ruidoso y desjerarquizado, expresaba desde la institucionalidad la necesidad de cambiar el modelo. Una vez descartada la unicidad del modelo. Y una vez contestada desde la propia institución la autoridad de la narración única, los museos posteriores al Pompidou, situados en la encrucijada de la posmodernidad, explorarían otros modos de responder al reto de interpretar el mundo para un público cada vez más diverso”³⁰².

³⁰² JIMÉNEZ-BLANCO, M^a D., *Op. cit.*, 2014. p.156.

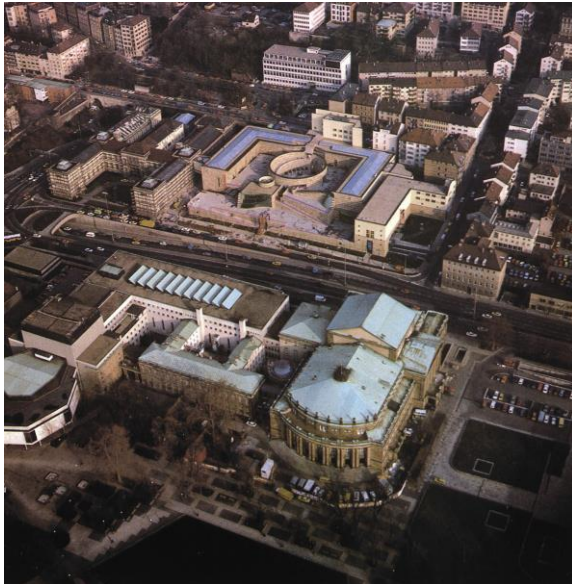
El proyecto del Pompidou y su repentino éxito de público demostrarían que estas nuevas posibilidades de experimentación arquitectónica podían aplicarse a los diseños de instituciones de titularidad pública. No obstante, fue un edificio criticado también desde diferentes esferas, tanto por su elevado coste de mantenimiento, por no resolver con efectividad la acogida a su público masificado, como por la aparente contradicción en la propia conceptualización y planificación del Pompidou. Sin embargo, se convirtió en una referencia para posteriores actuaciones arquitectónicas en museos, que valoraron cómo este museo concebido como una institución abierta y libre y con un edificio diseñado por dos arquitectos jóvenes ligados al lenguaje de la estética pop³⁰³, permitía el desarrollo del lenguaje postmoderno para la arquitectura museística, de ahí que se haya hablado de un cambio entre su origen como *edificio juego* hacia una concepción de *monumento* en el carácter del edificio del Pompidou.

Desde la apertura del Pompidou en 1977 y de centros de diferentes misiones educativas como La Villette de París, surgen cambios en la arquitectura museística, algunos de los cuales fomentan las ampliaciones de museos preexistentes en la década de 1980. En este sentido, la relación con la influencia del Pompidou en la recuperación del papel de la institución museística repercute en la propia configuración arquitectónica de su sede, en la cual, el contenedor museístico adquiere un lenguaje arquitectónico en el cual el vacío mismo adquiere valor significativo. Podemos considerar que en el contexto de la arquitectura museística posterior al Pompidou de Piano y Rogers, se han desarrollado múltiples actuaciones de ampliación de edificios de museo, y también construcciones de nuevas sedes, todos ellos diseñados en clave de postmodernidad aplicada al edificio del museo para enfatizar una situación en la que esta institución pública sociocultural demuestra, con nuevas sedes ampliadas, que ha superado una crisis y renovado postulados, iniciativas y espacios.

³⁰³ FOSTER, Hall, *The Art-Architecture Complex*, Londres: Verso Books, 2013.

7.2.11 Ampliación de la Staatsgalerie de Stuttgart (1977-1983)

La extensión de la Staatsgalerie de Stuttgart de la década de 1970 fue un proyecto controvertido, considerado representativo de la obra arquitectónica de la posmodernidad del arquitecto inglés James Stirling, que realiza en colaboración con Wilford. Se trata de un edificio realizado en la etapa en la que Stirling participa en concursos internacionales de arquitectura después de haber trabajado en Inglaterra. El lenguaje arquitectónico empleado por Stirling para esta ampliación del Museo Estatal de Arte, se basó en el conflicto formal entre la obra histórica y la obra moderna, en la que emplea recursos concebidos desde el enfoque de lo trivial frente a la retórica clasicista. Utilizó un vocabulario ecléctico que juega con humor o sátira al mezclar los elementos del lenguaje histórico con el high-tech coetáneo. Existe en esta ampliación una referencia al Altes Museum de Berlín de Schinkel que se reinterpreta en clave de posmodernidad³⁰⁴ y una distribución espacial rigurosa que responde a los criterios del siglo XIX, al proponer una disposición de las salas correlativa y de 3,50 metros de altura.³⁰⁵



El edificio de Stirling ocupa 12.400 m² de superficie, los cuales 2.950 m² son de exposición; dentro de su particularidad museística destaca la interrelación de circulaciones que se producen entre las circulaciones internas, las públicas y aquellas que se realizan externas al museo, con las que el edificio se interrelaciona.

Ilustración 125. Vista aérea del Museo Estatal de Stuttgart (Fotografía en *Revista Arquitectura*, COAM, n° 254, 1985)

³⁰⁴ SAINZ, Jorge, “La rotonda de los museos. La ampliación de la Staatsgalerie de Stuttgart, 1977-1983”, en *Monografías de AV, James Stirling*, 1993, vol. n° 42, pp.54-61.

³⁰⁵ ALLEGRET, L., *Op. Cit.*, 1992, p. 66.

7.2.12 Ampliación del Museo de Arte Occidental de Tokio (1979)

El edificio del Museo Nacional de Arte Occidental de Tokio construido por Le Corbusier en 1955 fue ampliado en 1979 por el arquitecto Kunio Maekawa (1905-1986), discípulo de Le Corbusier, que había participado en la terminación del edificio original. El Museo de Arte Occidental de Tokio se concibe para acoger la colección Matsukata, recuperada por el Gobierno de Japón en Francia tras su venta y dispersión por Europa. El proyecto arquitectónico de Tokio se realizó bajo el influjo de la propuesta de Le Corbusier del Museo de Crecimiento Ilimitado. Tal y como se ha planteado con anterioridad, para Le Corbusier el edificio del museo estaba concebido para acoger a una institución viva y en continuo crecimiento, a consecuencia de los requerimientos de la colección y de su público, a los que ofrece espacios a medida de sus necesidades a través de una continuidad de la arquitectura original. En esta situación, las ampliaciones se anticipan por tanto, en el proyecto original como potenciales actuaciones que complementen y completen al edificio.

La obra original del Museo de Arte Occidental de Tokio fue diseñada por Le Corbusier y continuada por un equipo de discípulos japoneses: Kunio Maekawa (1905-1986), Junzo Sakakura (1901-1969) y Takamasa Yoshizaka (1917-1980), en el lenguaje estructurado en función del modulator y organizado a partir de una



espiral cuadrada, rampas, cuerpo sobre pilotes y fachada prácticamente opaca al exterior.

Ilustración 126. Museo de Arte occidental de Tokio. Vista general. (Fotografía en web del museo Ryota Atarashi)

El proyecto de Tokio no siguió ortodoxamente la propuesta original, está estructurado en base a un esquema de espiral cuadrada que dirige el itinerario

expositivo, pero cuenta con ventanas en los muros interiores que dan a las salas de exposición, lo que supone una interpretación del Museo de Crecimiento Ilimitado. El museo ha ido admitiendo ampliaciones desde 1979, siendo esta la primera y la más destacada, con ella el discípulo Maekawa quiso completar la propuesta de Le Corbusier y responder a los planteamientos de crecimiento del edificio museístico. A partir de la obra de Maekawa el Museo de Arte Occidental de Tokio agranda la superficie de exposición en 1.525 m² y también su espacio de almacenaje de bienes culturales³⁰⁶.

7.2.13 Ampliaciones del Museo de Bellas Artes de Boston (1970, 1981)

El Museo de Bellas Artes de Boston adaptó su edificio en la década de 1970 a las demandas de nuevos espacios museísticos y continuo esta estrategia en la siguiente década.

En 1970 se abre al público el anexo diseñado por Hugh Stubbins bajo el nombre de George Robert White Wing para albergar servicios destinados a las colecciones, a los profesionales del museo y al usuario. De este modo, el museo agrandó su espacio de difusión, de conservación y de atención al público con una nueva biblioteca, restaurante, laboratorio y despachos de administración. Posteriormente, con ocasión de la celebración del 111 aniversario del museo en 1981, se inauguraron nuevos espacios para la funcionalidad pública modernizándose las instalaciones a través de la ampliación proyectada por I.M. Pei en el lado este, en la que se acogen tiendas, auditorio, restaurantes y salas para exposiciones, con un coste de 22 millones de dólares. Esta ampliación formaba parte de un *master plan* de 5 años de vigencia que englobaba actuaciones de mejora de las condiciones de instalación de las colecciones y la dotación de nuevos servicios y salas para uso del público.

³⁰⁶ Otros discípulos de Le Corbusier recurrieron a la configuración del edificio museístico a partir de la propuesta del Museo de Crecimiento Ilimitado, entre ellos Junzo Sakakura y Josep Luis Sert. El seguidor en Japón, Sakakura realizó el Museo de Arte Moderno de Kamakura (1951); Sert, lo aplicó al proyecto de la Fundación Maeght de Saint Paul de Vence (1959-1964) y al edificio de la Fundación Joan Miró en Barcelona (1972-1975), ambos organizados en torno a patio de esculturas, configuración espacial en volúmenes cúbicos e iluminación cenital. Véase, MONTANER, J.M., *Op. Cit.*, 2003, 29 y ss.



Ilustración 127. Museo de Bellas Artes de Boston, ampliación de I.M. Pei, 1981. (Fotografía Alamy)

El diario *The New York Times* publicó un artículo que considero representativo de la situación de los museos en este momento, escrito a raíz de las festividades previas a su apertura. Este artículo, en el que se calificaba de elegante la ampliación del Museo de Bellas Artes de Boston en su titular, marcaba sobre todo cuáles eran las tendencias en la planificación museística en Estados Unidos ante la necesidad de dotar a estos espacios públicos a los museos para concederles condiciones de lugar de consumo cultural y de ocio. Aunque trató a esta ampliación como continuadora de la actividad de Pei tras la extensión de la National Gallery de Washington, puso de manifiesto que el contexto en el que se insertaban ambas era diferente, afirmando que la década de 1980 iniciaba con museos que cumplían un papel de espacio en el cual el público es espectador y usuario, no solamente para disfrutar del arte sino también para efectuar un consumo cultural y comercial. Es en estos espacios donde prima la calidad de la experiencia del usuario, ante la cual responden las iniciativas de ampliación de las instalaciones, entre otros factores. Con la intención de manifestar la relación entre el contenedor y la identidad cambiante del museo, su autor se refería a ello diciendo que “Este edificio celebra el nuevo devenir del museo; enfatiza la circulación y la actividad compartida; se basa en el placer social y la experiencia comunitaria de estar allí. Y al reunir todo esto en un solo espacio, es posible devolver el resto del museo a su función fundamental”³⁰⁷.

³⁰⁷ HUXTABLE, A.L., “Pei’s elegant addition to Boston’s Arts Museum”, en *The New York Times*, 12 de julio de 1981. Traducción mía. <https://www.nytimes.com/1981/07/12/arts/architecture-view-peis-elegant-addition-to-boston-s-arts-museum.html>

8 CAPÍTULO OCTAVO: QUINTA ETAPA. GRANDES AMPLIACIONES Y PRIMERAS EXTERNALIZACIONES (1981-1996)

8.1 ANÁLISIS DE LAS PARTICULARIDADES DE LA QUINTA ETAPA

La arquitectura museística desde mediados de la década de 1980 se adapta a un museo que se define como institución cultural dedicada al desarrollo del conocimiento, y que se haya en constante evolución. Cuando Kenneth Hudson escribió en 1977, a modo de pronóstico sobre el concepto y desarrollo del museo en la década 1980, se refirió al cambiante concepto de la función museística por el cual surgen nuevos museos y se reforman otros, y señaló que había que modificar también el tipo de edificio que acogía hasta el momento.

Para ello, Kenneth Hudson citó unas recomendaciones del arquitecto alemán Manferd Mehmbruck, publicadas en 1974 en las que, en primer lugar, éste afirmaba que el museo en aquel momento y, a su juicio, también sucedería así en el museo futuro, era una institución que tenía que satisfacer la creciente demanda de información, interpretación, comunicación y actividad, de tal modo que habría de asumir que las áreas en las que se mostraban colecciones iban a adquirir una proporción menor en la totalidad del espacio del museo, cuestión que ha venido produciéndose en tanto que se han ampliado las instalaciones de uso público no expositivas. En segundo lugar, Mehmbruck manifestó que se estaba produciendo una transformación del museo por la que cambiaba desde un perfil de centro de exposición y de conservación a ser un espacio cultural, de servicio múltiple que “sirve tanto a la emoción como a la contemplación”; en función de ello advirtió que el museo habría de ser construido para recibir, *a modo de anfitrión*. Sobre este aspecto, cabe señalar hoy que fue de este modo cómo el museo desarrolló sus áreas de recepción y de actividad sociocultural. En tercer lugar, señaló como recomendación general de futuro para la proyección de edificios museísticos que, dado que no podían pronosticarse cuáles serían los cambios en la sensibilidad

social y el pensamiento de los siguientes cincuenta años, proponía que se diseñaran edificios altamente flexibles, como método de anticipación. Esta flexibilidad se conseguiría, a su juicio, construyendo edificios a modo de caparazón, dentro del cual todas las divisiones, plantas, escaleras y ascensores pudieran reorganizarse fácilmente a medida que surgieran nuevas necesidades; desde el punto de vista actual, la flexibilidad ha venido produciéndose también por la incorporación de otros espacios museísticos anexos, por operaciones de ganancia de superficies en el edificio existente o por la ocupación por descentralización de otros espacios. Por último, es relevante cómo Manfred Mehmbruck advierte de la necesidad de particularizar a los edificios siguiendo la identidad de los territorios en los que se construyen³⁰⁸.

8.1.1 Actuaciones de extensión para enriquecer el “museo de la arquitectura”

Puede obtenerse una idea muy fiel de esta etapa siguiendo la interpretación de Josep María Montaner acerca de la diversificación de la institución museística en los años 80 y su repercusión sobre la proyección arquitectónica. Esta etapa responderá a lo que el estudioso ha denominado “dos direcciones opuestas” en el desarrollo de los museos, al referirse a la multifuncionalidad de sus edificios en algunos casos y a la especialización de su contenido producida a consecuencia de acotar la misión de la institución. En ellas, encontramos la necesidad de remodelar los edificios y por extensión, de ampliar la sede arquitectónica como acción derivada de su complejidad:

“Por una parte aumentan los grandes complejos culturales, dentro de los cuales los museos y salas de exposiciones constituyen partes importantes, al tiempo que crece también el número de grandes museos nacionales y se hace más necesaria la remodelación de muchos de ellos. Y por otra parte cada vez proliferan más los pequeños museos especializados y monográficos, dedicados a un artista concreto, a una colección (...), a objetos pertenecientes a la arqueología industrial y al modo de trabajo, o a los más diversos temas de la cultura contemporánea (...) Asistimos por lo

³⁰⁸ HUDSON, K., *Op. Cit.*, 1977. Véase el capítulo tercero: “Museum buildings”. pp 58-76.

tanto al desarrollo de dos tendencias contrapuestas; multifuncionalidad y especialización. El territorio de los museos se define por su infinita diversidad y polivalencia”³⁰⁹.

Otro estudioso del momento, Antonio Piva, al referirse a los edificios de los museos de la década de 1980 mantuvo que estos eran los contenedores de un espacio que contiene cultura o “una ventana abierta a otras historias” y que, dada su diversidad de enfoques, no existía para él un organismo arquitectónico completamente definido. Concebía al museo como un organismo activo en la vida cultural de un país, en el que se representan las expresiones de la vida de los hombres de todos los tiempos hasta el presente y que, gracias al progreso de la museología, se hallaba en proceso de ser una institución en cambio, no por casualidad sino de acuerdo con nuevos objetivos:

“El museo está cambiando de acuerdo con los requisitos objetivos que han surgido, no por casualidad, sino en la lógica de los impulsos culturales y políticos de los últimos años algunas barreras que se han limitado o hecho exclusivas del mundo de los eruditos se están desmoronando (...)”³¹⁰.

Para Piva, el museo moderno para el que planifica su arquitectura, es una institución que trabaja para la comprensión y el conocimiento, que tiene la capacidad de unir intereses interdisciplinarios, competencias y actividades diversas, siendo uno de los elementos determinantes del museo contemporáneo su trabajo en la producción de cultura y de actividad didáctica e investigación. Señala que para este tipo de institución es necesaria la organización del servicio del museo y de su espacio.

El edificio del museo en los años 80 consolida su presencia singular en la ciudad bajo valores formales y estilísticos de predominancia creativa, replanteando la reiteración de los modelos arquitectónicos repetidos en años anteriores que habían configurado una arquitectura museística necesitada de cambios. Los

³⁰⁹ MONTANER, J. M., *Nuevos museos. Espacios para el arte y la cultura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1990, p. 7.

³¹⁰ PIVA, Antonio, *La costruzione del museo contemporaneo. Gli spazi della memoria e del lavoro*. Milan: Jaca Book, 1991 (1ª ed. 1982). Véase el capítulo primero: “Cosa si intende per museo contemporaneo”, pp. 17-18.

recorridos por la historia de los museos trazados en la década de 1980 siguen presentando las etapas claras del modelo ilustrado de Durand, las alternativas del lenguaje moderno y la idealización de la máquina de exponer, así como las referencias de la obra de Kahn en el Museo de Arte de Kimbell en los 60 y los cambios propuestos por Stirling en Reino Unido en la siguiente década³¹¹. Son cada vez más arriesgados los vocabularios arquitectónicos con los que se proyectan los museos en esta década, tanto de nueva planta como las ampliaciones de las sedes históricas que renuevan la condición del edificio del museo bajo la premisa de la visibilidad de la nueva arquitectura museística; esta arquitectura es además de funcional, obra del “museo mundial de la arquitectura” en el que participa³¹². En este sentido, escritos de este momento reflejan la intencionalidad del arquitecto del museo, en la que es patente la finalidad creativa del proyecto para museo. El arquitecto Jacques Boulet afirmó en el coloquio “L’art contemporain et le musée”, celebrado en el Centro Georges Pompidou en 1988, que el edificio del museo debía de ser singular, único, monumental y poseer todas las características del objeto museal (museístico) para enriquecer al *museo de la arquitectura*³¹³.

8.1.2 Ampliaciones para las demandas de la sociedad: edificios abiertos y arquitectura transgresora

En la etapa comprendida entre 1981 y 1998 se desarrollan una serie de actuaciones de ampliación que se plantean necesarias para la adaptación de las más grandes instituciones a las demandas exigidas por el público y a los requerimientos considerados óptimos para sus colecciones. El referente en las actuaciones desarrolladas para los museos desde finales de la década de 1970 fue el Centro Pompidou, tanto por su carácter de edificio posmoderno como por ofrecer una alternativa al concepto de institución museística y a la concepción de la exposición permanente no convencional. Sobre su papel de referencia se

³¹¹ SEARING, Helen, “Las viejas raíces de los nuevos museos. Doscientos años de motivos recurrentes” En *A&V, Monografías de Arquitectura y Vivienda, Museos estelares*, 1989, nº 18.

³¹² ALLEGRET, L. *Op. Cit.*, 1992, tomo 2. p. 6.

³¹³ BOULET, Jaques, “L’Art contemporain et le musée: l’architecture du musée. Remarques”, en *Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, Centre Georges Pompidou, 1989, pp. 49-53.

encuentran multitud de reflexiones en la literatura museística, entre ellas Karsten Schubert señalaba que su efecto provocó una diferenciación de tendencias museísticas:

“Desafortunadamente, no es tan fácil resumir la evolución de lo acontecido desde la creación del Centre Pompidou. El gran número de museos que han abierto desde entonces sus puertas, y los diferentes y a menudo contradictorios conceptos que representan, hacen prácticamente imposible una generalización coherente. El Pompidou fue el primer museo que aplicó diferentes perspectivas a sus contenidos, en lugar de la narrativa lineal promovida por el Museum of Modern Art. El centro parisino no solamente despejó el camino para otras instituciones sino que por primera vez hizo posible que los museos fueran sustancialmente diferentes entre sí”³¹⁴.

El Pompidou representó un cambio en la concepción y la comprensión de la institución museística, pero tanto por su creación bajo la estrategia definida por la política sociocultural, como por las condiciones materiales y funcionales de su arquitectura, el Pompidou fue criticado también por sus pretensiones de provocación y cambio, así como por una falta de sostenibilidad de su infraestructura y por tener carencias no previstas en sus instalaciones museográficas (excesivo ruido, deterioro de materiales, problemas de acogida a gran afluencia de público, etc.). No obstante, tras la asimilación de la sorprendente presencia del Pompidou en el panorama museístico a finales de la década de 1970, dieron inicio después actuaciones de renovación, creación y extensión de museos, donde destacó la programación arquitectónica de la ampliación del Louvre, cuya fecha se ha escogido como inicio de la etapa que se describe en este apartado. El año 1981 corresponde con el inicio de la ampliación del Museo del Louvre, para el cual I.M. Pei redactó un proyecto arquitectónico en función de un programa de crecimiento de la institución, que sería acometido entre 1981 y 1993.

La magnitud del proyecto del Grand Louvre, así como la estética de contrastes entre la arquitectura palaciega y la construcción contemporánea, avivada por su elemento principal, una pirámide de vidrio situada en el eje de un conjunto arquitectónico monumental, fueron algunos de los aspectos que impulsaron la

³¹⁴ SCHUBERT, K., *Op. cit.* 2008, pp.76-77.

proyección de actuaciones de ampliación de museos en el marco internacional, para las que se mantuvo a la obra del Grand Louvre como un referente con connotaciones de valor simbólico para el edificio del museo. Se trataba de una propuesta transgresora e imponente que alojaba a una institución histórica, que adquiriría con ella un significado nuevo, como un museo símbolo de la cultura de una sociedad moderna, en la que surge y que potencia su presencia en el entramado urbano en el que se inserta.

En este periodo se produce la última ampliación de la National Gallery de Londres, The Sainsbury Wing, proyectada por los arquitectos Robert Venturi y Denis Scott Brown en 1985 que fue abierta al público en 1991; se amplía por tercera vez el edificio del Museo de Arte Moderno de Nueva York, en este caso bajo proyecto del arquitecto César Pelli, por la que se eleva una torre de grandes dimensiones finalizada en 1984. Es también la etapa de la ampliación del edificio de la Tate Britain, con la construcción de la Clore Gallery por James Stirling, inaugurada en 1987; se desarrolla la ampliación del County Museum of Art de Los Ángeles (LACMA) por la que se construye el pabellón para su colección de arte japonés, cuya particularidad arquitectónica lo situó entre los inmuebles representativos de la arquitectura de 1980.

En la década de los años 80 el edificio del museo se reviste de una estética basada en la espectacularidad arquitectónica. Luis Fernández-Galiano remarcó en relación con el espectáculo del museo que esta tipología de edificio había sido el más característico de los años 80 y que corría, sin embargo, el riesgo de ser un edificio trivial en los 90, al que comparaba con los centros comerciales³¹⁵. Las críticas a la institución museística en pleno proceso de desarrollo como institución social, fueron acusadas desde el punto de vista de tratar de evitar la comercialización a través de la contemplación de la creación artística, en un contexto en el que se advierten estrategias mercantilistas en la planificación museística, más allá de la influencia del mercado del arte al que se encuentran sometidas las obras del

³¹⁵ FERNÁNDEZ GALIANO, Luis. "El espectáculo del museo", en A&V., *Monografías de arquitectura y vivienda, Museos estelares*, 1989, nº18, p.18

patrimonio cultural antes de incorporarse a las colecciones públicas. Autoras como Rosalind Krauss atacaban el uso empresarial del museo de arte contemporáneo y su conversión en espacio expositivo neutro, dimensionado a partir de la obra minimalista que se exponía en grandes espacios, al tiempo que se despojaba a las antiguas salas de piezas y de un lenguaje arquitectónico propio. Una gran parte de las ampliaciones de estos años se producen para contar con superficie adecuada para albergar creaciones de arte de vanguardia realizadas desde la década de 1960. Las obras minimalistas habían sido para Rosalind Krauss algunas de las causantes del cambio espacial acontecido en el museo al modificar la relación perceptiva que se establece entre el espectador y la obra de arte en el espacio museístico. En consecuencia, se sucedieron exposiciones y actuaciones mercantilistas que transformaron el contenedor espacial del museo, para albergar obras que, además, habían ampliado los límites de la reproducción de la obra original. En la exposición de obra de Dan Flavin, Krauss advierte que la experiencia del espectador no es solamente en su relación con la obra luminosa, sino a través del “espacio museístico extrañamente vacío - y grandilocuente sin embargo- cuyo objeto es el museo mismo en cuanto que edificio”, un ámbito en el que se enmarcan obra y espectador. “En esta experiencia, es el museo el que surge como una presencia intensa y, al mismo tiempo, al estar adecuadamente vacío, como un espacio del que se ha retirado la colección”³¹⁶.

En esta etapa el museo está transformando su concepto institucional hasta el punto de ser considerado por algunos críticos como Carol Duncan como un *escenario ritual*, que ha ido incrementando el carácter de espacio de ritual secular que, según la autora, le caracterizó “desde que el público empezó a visitarlos” y que a finales del siglo XX manifiestan una puesta a disposición del público de sus servicios e infraestructuras museográficas para garantizar el uso de estos espacios por un visitante que acude, cada vez con mayor asiduidad al museo y muestra tener expectativas frente a la institución museística³¹⁷. Para poder servir al ritual de la visita al museo, sus edificios e instalaciones se diseñan para escenificar un

³¹⁶ KRAUSS, Rosalind, “Arte en tránsito. La lógica cultural del museo tardocapitalista”, en *AV, Monografías de Arquitectura y Vivienda*, 1993, nº 39, pp.16-25.

³¹⁷ DUCAN, Carol, *Rituales de Civilización*. Murcia: Nausicaä, 2007 (1ª ed. Londres: Routledge, 1995).

mensaje y generar una experiencia. En esta etapa se van a construir ampliaciones de edificios museísticos con un elevado carácter escenográfico, partiendo del primer ejemplo que abre el periodo, la pirámide de vidrio del Museo del Louvre, elemento simbólico de la gran intervención sobre el principal museo de Francia, instalado en un edificio de antiguo uso palaciego, con una elevada carga metafórica y de expresión de contenido visual y formal. Duncan advierte de lo siguiente sobre este aspecto de puesta en escena:

“El ritual también posee un elemento de representación. Un lugar ritual de cualquier clase es un lugar diseñado para escenificar algo, para representar algo. Posee esta estructura tanto si sus visitantes la perciben como si no. En los rituales tradicionales, los participantes suelen escenificar o presenciar un drama, representar un sacrificio real o simbólico. Pero una representación ritual no tiene por qué ser un espectáculo convencional, sino que puede ser algo que un individuo realice en soledad siguiendo un camino recomendado, repitiendo una oración, recordando un escrito o participando en cualquier otra experiencia *estructurada* que se relaciona con la historia o el significado del lugar (o con algún objeto y objetos del lugar). (...) En los museos son los visitantes quienes interpretan el ritual. Los espacios secuenciales de los museos y la disposición de los objetos, su iluminación y sus características arquitectónicas proporcionan tanto el escenario como el libreto, aunque no todos los museos consiguen hacerlo con la misma eficacia. La situación se parece en cierto modo a algunas catedrales medievales en las que los peregrinos seguían una ruta prefijada y estructurada para recorrer su interior, deteniéndose en determinados puntos para rezar o para dedicarse a la contemplación (...) Del mismo modo, los museos ofrecen una serie de escenarios rituales bien desarrollados, la mayoría en forma de narraciones histórico-artísticas que se desarrollan en una secuencia de espacios. Incluso cuando los visitantes entran en un museo sólo para ver un determinado número de obras de arte, la estructura narrativa global del museo proporciona marco y significado a las piezas individuales”³¹⁸.

En la década de 1990 se producen varias extensiones de museos motivadas simbólicamente por el cambio de siglo y los actos de celebración de esta efeméride. En el año 2000 se inauguran en Londres tres actuaciones proyectadas desde mediados de la década de 1990: La Tate Modern, descentralización fundada como extensión de la Tate Gallery en Bankside Power Station, fue proyectada en 1994 por los arquitectos suizos Herzog y De Meuron; el British Museum amplía sus

³¹⁸ *Ibidem*, pp. 29-30.

espacios públicos en el patio central bajo proyecto de Norman Foster, realizado entre 1994 y 2000; y la Dulwich Gallery se amplía con un nuevo edificio de diseño de Rich Mather, también proyectado desde 1995. Estas actuaciones se han incluido en esta etapa a pesar de que se inauguran en el año 2000, por haber sido resultado de la política institucional y cultural de los años anteriores al cambio de siglo. Por otro lado, en Estados Unidos, la ampliación del Milwaukee Art Museum en el Quadracci Pavilion, proyectada por Santiago Calatrava en 1994 e inaugurada en 2001, es un ejemplo de extensión monumental y funcional al mismo tiempo que será referencia para intervenciones de grandes dimensiones y de carácter vanguardista que se desarrollarán posteriormente.

En España, a partir del ejemplo del Museo de Cádiz, ampliado por Javier Feduchi en 1984 se iniciaron otras operaciones de renovación de museos provinciales que implicaron ampliaciones en algunos casos y traslados a nuevas sedes en otros; destacan las actuaciones de ampliación realizadas en el Museo de Bellas Artes de Valencia, San Pío V, por Manuel Portaceli y Álvaro Gómez Ferrer, la ampliación del Museo de la Rioja en Logroño por Alfonso Millanes y Mariano Ramírez Redón, la ampliación del Museo de Cáceres con la Casa de las Veletas, realizada por González Gallegos y Aranguren y la ampliación del Museo Nacional de Escultura de Valladolid bajo proyecto de Francisco Partearroyo, por la que se incorpora el Palacio de Villena como segunda sede de la institución; fue relevante en este periodo la ampliación la ampliación del Museo de Zamora, obra de los arquitectos Tuñón y Mansilla. En esta etapa también se crearon sedes de nueva planta como la del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida, proyectado por Rafael Moneo en 1980 que supuso el cambio de sede del museo en una actuación de dotación de mayor superficie y mejores infraestructuras, proyecto de reconocimiento internacional. En esta etapa comienza a planificarse la ampliación del Museo del Prado para la que se convocan concursos públicos en 1995 y 1998 y que situamos en este estudio en la siguiente etapa, pues fue inaugurado en 2007.

Las primeras externalizaciones de funciones del museo a edificios auxiliares situados a distancia de la sede principal, pueden considerarse ampliaciones del museo por extensión funcional a un edificio independiente. En gran medida se

trata de actuaciones dirigidas a disponer de una mayor superficie para almacenar y tratar los bienes culturales, al tiempo que se dota un mayor espacio público a la sede principal para usos fundamentalmente de exposición y servicios por lo tanto, las externalizaciones se basaron en estrategias de rentabilización de la superficie museística en el casco urbano de las ciudades. Uno de los primeros proyectos de externalización de almacenes se realiza para el Museo Nacional de Artes y Oficios de París (Musée National des Arts et Métiers) lo que le permitió ofrecer más superficie expositiva en su sede original en París mediante la apertura de sus almacenes externos en 1994, concebidos como centro de tratamiento y reserva de colecciones. Por su parte, el Museo del Hermitage inició su programa de reservas externas en 1990, por el cual ofreció a sus colecciones no expuestas un nuevo espacio de almacenamiento de enormes dimensiones.

8.2 EJEMPLOS DE REFERENCIA

8.2.1 El proyecto del Grand Louvre (1981-1993)

El proyecto del Gran Louvre (*Grand Louvre*) se desarrolló entre 1981 y 1993 a partir de la decisión política del Presidente de la República Francesa, François Mitterrand (1916-1996). Supuso un proceso de reformulación el que ha estado inmersa esta institución hasta finales de la década de 1990 por el cual se llevó a cabo la reorganización del Louvre en el sentido institucional, arquitectónico, funcional y de identidad estratégica organizativa³¹⁹.

La magnitud de esta operación de intervención museística se consideró una necesidad para garantizar el devenir del Museo del Louvre, que no había sido sometido a grandes cambios, a excepción de las actuaciones de la década de 1930. Sus gestores consideraron que a comienzos de la década de 1980, el Museo del Louvre *había llegado a un punto muerto*. El proyecto del Gran Louvre supuso una

³¹⁹ GOMBAULT, A., “De la modernisation du musée à la construction de sa nouvelle identité organisationnelle: le cas du Louvre”, en TOBELEM, J.M., (coord.), *Musée et politique*, París : L’Harmattan, 2001, pp. 193- 228.

de las mayores estrategias de planificación dedicadas a abordar la ampliación y renovación de una institución museística. A partir del proyecto redactado por el arquitecto Ieoh Ming Pei, esta ampliación significó, además de la multiplicación de la superficie museística, la propia reinención del espacio del museo y una reformulación identitaria y organizacional del Museo del Louvre, de tal manera que por su influencia sobre la identidad institucional del museo, se ha llegado a considerar, una acción equiparable a *una segunda creación del Museo* que fue fundado en 1793.

El proyecto del Gran Louvre implicó una intervención de elevada magnitud, programada e impulsada desde el gobierno, que sin embargo recibió importantes críticas por varios sectores profesionales y culturales, sin obtener apoyo de la opinión pública hasta muy avanzado el proyecto. Los principales objetivos del Gran Louvre fueron ofrecer uniformidad funcional al Palacio del Louvre, dedicándolo íntegramente al museo, para disponer con ello de mayor superficie para mejorar la conservación y exposición de las colecciones, recuperar la arquitectura histórica subyacente al palacio y modificar la concepción e imagen urbana del entorno monumental del Louvre. En el marco de este proyecto se inauguró la pirámide del Louvre, que fue abierta al público en 1989 en un acto que se concibe como la actuación principal de esta operación museística, a partir de la cual se incorpora al Museo del Louvre un elemento arquitectónico contemporáneo que adquirió preponderancia hasta convertirse en símbolo del actual Museo del Louvre.

Como precedente de esta actuación se encuentra la reorganización del Museo del Louvre planteada por Henri Verne en la década de 1920 por la que se pretendía extender del museo en toda la superficie palaciega y reorganizar los espacios y circulaciones³²⁰. Estos aspectos fueron recogidos en el proyecto del Gran Louvre por el cual se demanda la reagrupación espacial de la colección, la extensión de la institución en el Palacio del Louvre y la dotación de una estructura lógica en su

³²⁰ Este caso responde a la interrelación entre las actuaciones de planificación museística de ampliación desarrolladas en las diferentes etapas de las instituciones museísticas, poniendo de manifiesto la existencia de precedentes históricos a las ampliaciones recientes.

distribución funcional. Pasados los años, era necesario actuar de nuevo y a diferencia de la situación anterior, en este momento se pretende garantizar una óptima acogida a un público multitudinario y multicultural³²¹.

Al comienzo de la década de 1980 el Museo del Louvre presentaba dificultades en su gestión interna, carencias en la atención y oferta pública, que repercutían en la calidad del servicio y provocaban que las visitas fueran de corta duración e insatisfactorias. Por otra parte, los departamentos de colecciones no seguían una estrategia de gestión común y mostraban falta de coordinación entre ellos³²². Por otra parte, se precisaba mayor superficie para la conservación y exposición de la colección para la que no existía espacio adecuado con óptimas instalaciones museográficas, lo que había determinado el uso de espacios residuales como patios, superficie en planta sótano y bajocubierta. La situación de carencia del museo y la crítica del público indujeron a intervenir en la infraestructura del Museo del Louvre. A propuesta del Ministro de Cultura, Jack Lang, François Mitterrand impulsó la renovación del Louvre, que fue programada en función de una redefinición del concepto de un museo universalista tradicional adaptado a las expectativas de un público diverso y amplio. Desde el gobierno de Francia se planificó una estrategia para la ampliación del Louvre, con apoyo de la oposición política. El proyecto arquitectónico fue adjudicado al arquitecto I.M. Pei, quien realiza la primera visita al Elíseo el 11 de diciembre de 1981. Posteriormente, en el mes de marzo, se comunica el futuro traslado del Ministerio de Finanzas que dejaría de ocupar el ala Richelieu del palacio del Louvre.

La actuación del Gran Louvre se desarrolló en dos fases, la primera de ellas entre 1981 y 1989 y la segunda entre 1989 y 1993³²³. En ambas fases se realizaron actuaciones de reordenación de sedes administrativas, restauración arquitectónica, arqueología urbana, ampliación arquitectónica, redistribución de

³²¹ Para conocer el proyecto del Gran Louvre, véase: AAVV. *Le Grand Louvre: histoire d'un projet*. París: Electa Moniteur, 1994; BIASINI, Emile et al., *Le Grand Louvre: metamorphose d'un musée 1981-1993*, París: Electa Moniteur, 1989; NAVE, Alain, *Le Grand Louvre*, París: Adam Biro, 1997.

³²² La gestión técnica del Louvre dependía de la Direction des Musées de France y la gestión económica de la Réunion des Musées Nationaux.

³²³ Las fases de ejecución del proyecto del Gran Louvre fueron: Fase I: 1983-1989; Fase II: 1988-1993.

usos y funciones museísticas y adecuación urbanística del entorno. El proyecto del Gran Louvre comprendió el incremento de la superficie total del museo desde 57.000 m² a 180.000 m², la incorporación de nuevas instalaciones dedicadas al público y la renovación de los espacios de exposición y conservación, así como la puesta en valor del patrimonio arquitectónico histórico. La transformación del Louvre implicó una enorme modernización del museo. A partir del proyecto del Grand Louvre, se rehabilita el palacio del Louvre y se amplía el museo, permitiendo la mejora de los servicios y la renovación de los espacios expositivos. Para su planificación se dispuso de toda la superficie del palacio del Louvre que pudo ser empleado enteramente para usos museísticos, lo que permitió modificar las circulaciones públicas e internas, renovar los espacios de exposición permanente e incrementar los servicios al público. Paralelamente, el Museo del Louvre obtuvo un nuevo estatus jurídico administrativo en 1989 al pasar de estar gestionado por la Dirección de Museos de Francia y la Reunión de Museos Nacionales a constituirse como servicio exterior de carácter nacional del Ministerio de Cultura, con lo que reorganizó su estructura funcional y organizativa, incrementando los departamentos y diferenciando aquellos existentes, únicamente dedicados a las colecciones, para incorporar departamentos de cometidos de gestión museística y cultural³²⁴. Posteriormente, en 1993, se dotará al Museo del Louvre de mayor autonomía al convertirse en establecimiento público nacional (EPA).

Es considerada una operación de gran magnitud, en la que se invirtió un coste de cerca de 1 billón de euros (7 billones de francos franceses). Por su envergadura se produjo un seguimiento de su desarrollo por la opinión pública y por los profesionales de la historia, arqueología y conservación del patrimonio histórico, siendo fuertemente criticado en sus inicios. La crítica social suscitada al comienzo de la operación de ampliación del Louvre, se tornó posteriormente, al cabo del

³²⁴ Durante el proceso del proyecto del Grand Louvre, el Museo del Louvre pasa de tener siete departamentos (Pintura, Escultura, Objetos Artísticos, Artes Gráficas, Antigüedades Egipcias, Antigüedades Orientales, Antigüedades Griegas, Etruscas y Romanas) a contabilizar 16 servicios en 1987. Se plantean, primeramente, los servicios culturales de la audiencia (auditorio, público) y la comunicación, y surgen luego otros servicios como el de acogida o atención al visitante, a raíz de la apertura de la pirámide del Louvre, y los servicios técnicos de museografía, el servicio de explotación técnica y logística, servicio de informática, servicio de prevención, seguridad e incendios y los servicios de cometidos administrativos como el servicio financiero y jurídico, el servicio contable, el servicio de personal, servicio de formación, servicio médico, etc.

tiempo, hacia una valoración positiva, al considerarse su objetivo de mejora de las infraestructuras culturales al servicio de la conservación de los bienes histórico-artísticos y la intención de fomentar el disfrute público de la cultura.

La redacción del proyecto arquitectónico del Grand Louvre por I.M. Pei se realizó entre 1983 y 1984. Para su ejecución fue creado el Establecimiento Público del Grand Louvre, presidido por Émile Biasini (1922-2011). Antes de iniciar la construcción resultó preciso comenzar campañas arqueológicas que se desarrollaron entre 1983 y 1986, de elevada magnitud en el contexto de la arqueología urbana del momento. La ejecución del proyecto de Pei comenzó con la construcción de la pirámide del Louvre y hall Napoleón en 1985, y duró hasta el mes de marzo de 1988. Inició con la reconstrucción de la cripta de Philippe Auguste (1985 y 1986) y la apertura de las galerías subterráneas³²⁵.



Ilustración 128. Vista de la plaza Napoleón (Cour Napoleon) previa a las obras del Gran Louvre

El proyecto incluyó una importante actuación de restauración arquitectónica de fachadas, cubiertas de la Cour Napoleon y restauración escultórica. En cuanto a la actuación museográfica, el Louvre se dotó de equipamiento al hall Napoleón con instalación museográfica y equipamientos públicos bajo la pirámide y se efectuó una renovación de la exposición permanente, así como la incorporación de nuevas salas de exposición y musealización de los hallazgos arqueológicos bajo el patio Napoleón.

³²⁵ El Louvre tenía un origen defensivo y fue durante siglos residencia palaciega; su terreno a orillas del Sena, estuvo habitado desde la antigüedad por sucesivos asentamientos con intervenciones arquitectónicas que fueron conformando su carácter de espacio dominante en el París de la Eda Media y de la Edad Moderna. A partir de las excavaciones arqueológicas realizadas en el marco del proyecto del Grand Louvre se constatan hallazgos de los asentamientos y diferentes usos y construcciones levantadas sobre el espacio que hoy ocupa el Museo, especialmente bajo el patio Napoleón, donde se realizaron campañas de excavación sin precedentes en París.

Se desarrollaron actuaciones de reacondicionamiento de los espacios internos y de restauración de fachadas exteriores e interiores y patios, así como la adaptación de estos a usos museísticos; además se realizaron sondeos arqueológicos y excavaciones en el espacio subterráneo del Patio Napoleón y Patio Carrée principalmente, redistribución de las circulaciones y apertura de nuevas galerías subterráneas para el tránsito en el entorno más cercano al Palacio (Galerías del Carrousel), así como la mejora de oferta de servicio al público. Hasta entonces, las actuaciones realizadas en el Museo del Louvre habían priorizado aumentar la superficie para la exposición permanente con el fin de favorecer la contemplación de las obras, no obstante, los servicios públicos del museo presentaban considerables carencias fundamentalmente provocadas por la falta de espacio y las dificultades que implica el uso público de estancias concebidas para uso palaciego.

El 29 de marzo de 1989 se celebró la inauguración del Grand Louvre, en la que se presenta la Pirámide y se abrió al público el 30 de marzo. El Grand Louvre modificó la visión del palacio y su presencia en el entramado urbano de la ciudad de París, mediante una actitud arriesgada e impositiva, pero acordada, en el patrimonio monumental e identitario de la ciudad y de Francia. La pirámide del Louvre es un elemento simbólico de la intervención contemporánea en el palacio del Louvre. Se trata de la mayor actuación realizada en el edificio en el siglo XX. En su espacio inmediato se reúnen los servicios de acogida e información pública, así como las vías de circulación hacia las tres secciones principales del museo, actuando a modo de punto axial entre las alas Denon, Sully y Richelieu. La pirámide es una entrada de luz natural hacia el espacio del hall Napoleón abierto bajo su cota, con la funcionalidad de acoger al público y distribuir las circulaciones. La pirámide y el hall Napoleón, transformaron la experiencia de acceder al museo; en el espacio bajo la pirámide se disponen el punto de información, guardarropa, taquillas, venta de entradas, aseos, restaurante y cafetería, gabinete médico, sala de cuidado infantil, puntos de información interactiva, salas de atención a grupos, auditorio (420 plazas), salas de proyecciones, espacio multimedia, tienda y librería. Además, el área de acogida subterránea permite acceder a las salas de exposición permanente, las salas de exposición temporal, los espacios dedicados a la historia del palacio y a la historia del Museo del Louvre, el auditorio y con otros

espacios de uso público. Cuenta con equipamientos para accesibilidad física sin barreras arquitectónicas.

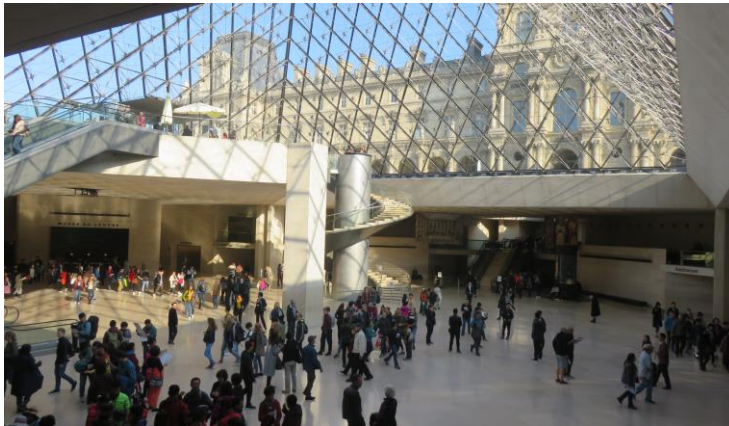


Ilustración 129. Museo del Louvre, Hall Napoleón. (Fotografía: Alicia Herrero)

Posteriormente, las obras del Louvre siguieron en su segunda fase, comenzando por la campaña de excavaciones arqueológicas bajo la Cour du Carrousel (1989-1990) y los trabajos de renovación de los jardines de las Tullerías iniciados en 1991. En esta segunda fase se producen renovaciones museográficas en las salas de exposición permanente de pintura de francesa, situadas en la segunda planta de la Cour Carrée; así como la renovación del ala Richelieu, suponiendo la mayor ampliación del museo desde su creación. El ala Richelieu hubo de ser restaurada y se realizó también la rehabilitación y adecuación arquitectónica. Ello permitió ampliar los espacios de servicios internos para colecciones y área administrativa y de gestión del personal técnico. En sus patios se adecuaron las superficies para fines de exposición de piezas de gran volumen. La actuación finalizó con la inauguración de las Galerías del Carrousel, de gestión externa al museo.

En la etapa final de la ejecución del Proyecto del Grand Louvre se modificó el estatuto del museo que se convierte el 1 de enero de 1993 en establecimiento público dependiente del Ministerio de Cultura.

8.2.2 Ampliación del Museo de Arte Moderno de Nueva York (1984)

A finales de la década de 1970, en ocasión del cincuenta aniversario del museo se propuso la renovación de los espacios museísticos y se demandó más superficie para el edificio del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Ante lo cual se decide duplicar la superficie del museo y financiar la obra mediante la venta de derechos de construcción a la empresa constructora de una torre sobre la parcela del museo situada entre la 5ª y la 6ª avenidas. El concurso para la ampliación del MoMA se adjudica a Cesar Pelli, siendo el proyecto que más fama le proporcionaría y el que más críticas arrojaría sobre su obra. El arquitecto diseñó una torre de 56 plantas con un total de 46.452 m² que fueron distribuidos entre espacios fundamentalmente para uso de apartamentos³²⁶.

La ampliación de Pelli supuso para el MoMA poder contar con una superficie total de espacio reformado de 25.084 m², de los cuales 15.515 m² fueron de nueva construcción. Estos se estructuraron en una nueva área de 8 plantas, de ellas dos sobre cota y 6 subterráneas. Urbanísticamente esta actuación modificó de modo acentuado el entorno del edificio del Museo. Para su construcción se derribaron edificios antiguos de la calle 53 y se levantó la inmensa torre que alteró las proporciones y particularidades del conjunto urbano del MoMA y su entorno³²⁷. La obra de Pelli se ha calificado en general por ser de carácter pragmático, amoldada a

los requerimientos planteados por el cliente y al mismo tiempo de condición artística, que concede a las superficies rasgos de obra hedonista y cambiante.



Ilustración 130 MoMA, ampliación de Cesar Pelli
(Fotografía en web del museo)

³²⁶ Véase dossier explicativo del proyecto en el sitio web de Pelli Clarke Pelli Architects. http://pcparch.com/pcpa_assets/2015/10/museum_of_modern_art_expansion.pdf

³²⁷ Cesar Pelli, Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

8.2.3 Ampliación y rehabilitación del Museo de Cádiz (1984)

En los inicios de este margen temporal se desarrolla en España la ampliación del Museo de Cádiz, proyectada por Javier Feduchi Benlliure en la década de 1980, siendo una de las actuaciones recientes en nuestro país de ampliación de espacios museísticos en un museo de ámbito territorial provincial.³²⁸

En el proceso de transformación de los museos estatales dependientes del Ministerio de Cultura de España, cabe señalar la actuación realizada en el Museo de Cádiz, por haber sido programada bajo un plan director de renovación del Museo que fue redactado por el arquitecto Javier Feduchi en 1980³²⁹. Se trata de una extensión de un edificio de antiguo uso eclesiástico que fue la sede del Convento de San Francisco de Cádiz, construido en lenguaje tardo neoclásico en 1838 por el arquitecto Juan Daura, en la plaza de la Mina de Cádiz.

Este inmueble fue ocupado por el Museo Arqueológico de Cádiz desde 1934, compartiendo sede con la Academia de Bellas Artes y el antiguo Museo de Bellas Artes de Cádiz, con el que se fusionó en 1970. La intervención arquitectónica implicó la rehabilitación del antiguo edificio y una ampliación generada en el espacio resultante entre el antiguo claustro del convento y el nuevo edificio, que se destinó a la exposición y a crear un nuevo núcleo de circulación con una destacada escalera que une las plantas del museo. Este patio supuso la ampliación de la superficie museística y la generación de un espacio de recepción de luz natural en las salas, que se cubre con una montera como metáfora visual de los cerramientos de patios andaluces.

³²⁸ FEDUCHI, Javier, “Pacios de cristal. Museo de Cádiz” en *A&V, Monografías de Arquitectura y Vivienda, Nuestros Museos*, 1990, nº 26, pp.52-55 Para más información véase: CAPITEL, Antón. “Museo de Cádiz”, en *Revista Arquitectura*, COAM, 1985, nº 254, pp. 69-75.

³²⁹ BAZTÁN, C., “Museos a media luz. Noticias desde el año noventa”, en *AV, Monografías de Arquitectura y Vivienda, Nuestros Museos*, 1990, nº 26, p. 15.



Ilustración 131. Museo de Cádiz. Sección general. (Plano. Ministerio de Cultura y Deporte. Web Subdirección General de Museos Estatales)

Esta solución de diseño arquitectónico ha sido calificada como una reinterpretación del lenguaje académico del edificio original del museo, en la que se dota de un especial papel a las nuevas comunicaciones verticales creadas en el recorrido expositivo y al singular uso de la luz natural. En este sentido, Alfonso Muñoz Cosme señaló que:

“La ampliación y restauración del Museo de Cádiz, obra de Javier Feduchi, intenta una interpretación del lenguaje academicista del antiguo edificio en la fachada de la ampliación. Pero esta actitud, cercana al historicismo, se contrapone con una reinterpretación de los espacios internos de museo. La cubrición mediante estructuras acristaladas en los dos patios del edificio convierte a éstos en elementos centrales del nuevo programa, iluminados por la luz cenital, y en nudos de interrelación de los espacios. La nueva escalera triangular hace de las comunicaciones verticales un elemento escultórico de gran trascendencia en el recorrido museístico”³³⁰.

³³⁰ MUÑOZ COSME, Alfonso, “Eslabones de una tradición ausente. Breve historia de los museos españoles”, en A&V, *Monografías de Arquitectura y Vivienda, Nuestros Museos*, 1990, nº 26, pp. 4-7.

8.2.4 Ampliación del Museo de Artes Decorativas de Frankfurt (1985)

El Museo de Artes Decorativas del ayuntamiento de Frankfurt fue ampliado por proyecto de Richard Meier, tras ganar el concurso internacional convocado en 1979 para dotar de mayor superficie a la sede histórica de la institución. El Museo de Artes Decorativas fue fundado en 1877, conserva colecciones datadas entre el siglo XII y la actualidad, de carácter internacional y multicultural. Su sede histórica es la villa Metzler, construida al principio del siglo XIX en el entorno cultural de museos de la ciudad. Meier quiso mantener en su intervención una relación de diálogo que fomentara el recorrido y “el paseo arquitectónico”³³¹ entre los diversos componentes y espacios museísticos, con los que se invita a interactuar en la visita.



Ilustración 132 Museo de Artes Decorativas de Frankfurt, vista del conjunto de edificios. (Fotografía en web del museo)

Con la obra de Meier, se produce una integración del edificio antiguo de lenguaje neoclásico y dimensiones de villa de verano, con los nuevos volúmenes de la arquitectura de Meier que abrazan a la sede histórica con una estructura de planta en L para formar con ella un volumen nuevo, en el que se da un fuerte contraste estilístico pues la obra de Meier se basa en el trazado ortogonal, la línea pura lecorbusierana y el color blanco dominante. El edificio moderno amplía en 4.000 m² las dimensiones de la sede histórica y acoge la exposición permanente en una superficie de 4.800 m² y dota de nuevos ámbitos públicos al museo y una rica relación con el espacio circundante en el ámbito de exposición³³².

³³¹ ALLEGRET, L., *Op. cit.*, 1992. p. 18

³³² <http://www.museumangewandtekunst.de/de/museum/richard-meier-bau.html>

8.2.5 Nueva sede para el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida (1986)

El edificio proyectado en 1985 por Rafael Moneo para ser sede del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida supuso la segunda sede de esta institución, creada en 1975, cuyo precedente había sido el Museo Arqueológico Emeritense de 1838 que ocupaba espacios del desamortizado Convento de Santa Clara de Mérida. Su consideración de construcción de nueva planta proyectada en una operación de cambio de sede, permite incluir este edificio en el estudio de la extensión del museo.

Su edificación se realiza a consecuencia del cambio de denominación del museo, que había sido refundado en 1975 con la categoría de museo nacional en ocasión de la celebración del bimilenario de la ciudad, de modo que se requirió una nueva sede de mayor envergadura que albergara las colecciones romanas y dotara al museo de mayores servicios públicos e internos pues sus instalaciones resultaban insuficientes. Su director entonces era el conservador y arqueólogo José Álvarez y Sáenz de Buruaga (1916-1995), quien dirigía el museo desde 1945 y fue de los principales impulsores de su cambio institucional y de nueva sede.

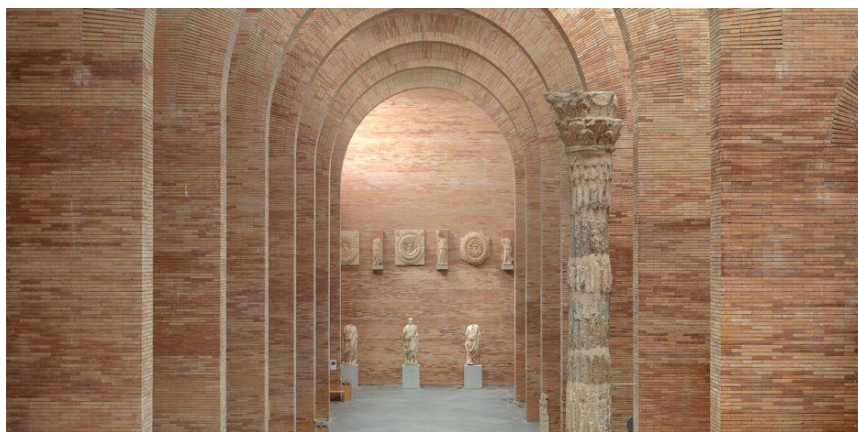


Ilustración 133. Museo Nacional de Arte Romano, galería central (Fotografía en web del Ministerio de Cultura y Deporte)

El edificio del Museo Nacional de Arte Romano es una construcción museística de sitio pues se halla edificada en los terrenos arqueológicos cercanos al teatro y el anfiteatro de la ciudad romana emeritense, de los que incluyen restos de calzada romana integrados en su sótano. Para su construcción el Estado adquirió en 1976 el solar denominado de las Torres y adjudicó la redacción del proyecto al arquitecto conservador de los monumentos de Mérida, José Menéndez Pidal, quien fallece en 1978. La contratación de Rafael Moneo se realiza en 1979.

El nuevo edificio se inauguró en 1986, dando lugar a uno de los edificios museísticos más valorados de la arquitectura europea museística por su lenguaje arquitectónico evocador de las construcciones romanas en alusión a su origen, a su entorno urbano y a las colecciones que custodia. Sobre su edificio se ha valorado su carácter de sobriedad frente a las actuaciones museísticas que se estaban realizando desde otros lenguajes de la posmodernidad, como la obra de Stirling. De él, la crítica del momento, dijo que causaba perplejidad al transmitir distintas sensaciones sobre su escala pues parece al mismo tiempo una construcción humilde con respecto a la ruina romana, de una composición propia de un edificio *eficazmente* moderno; aunque en una sensación inversa, se interpreta como un edificio grandioso en su escala y que parecer ser *obra de la antigüedad* de los romanos³³³. Se trata de un edificio que dialoga con el tiempo en el que surgen sus colecciones, y se vincula con el lugar, al emplear un lenguaje arquitectónico de mirada al pasado desde los planteamientos formales y técnicos de la modernidad³³⁴. Esta vinculación se manifiesta en sus volúmenes, en el uso de la perspectiva espacial en las naves y el empleo de la luz natural a partir de claraboyas, junto con las características de los materiales, dominados por el uso del ladrillo, así como por la museografía, proyectada por el mismo arquitecto, en la que se pone en valor la colección, que se expone integrada en el edificio. Fue iniciativa de Moneo tratar de superar las propuestas del cubo neutro que venían

³³³ FRECHILLA, Javier, “Museo de Arte Romano. Paseando por el museo”, en Revista Arquitectura, 1984, nº248, pp. 23-45.

³³⁴ El tratamiento de la noción de tiempo como componente de la proyección arquitectónica ha sido estudiado a través de la obra de Moneo para el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida por Arturo Tomillo Castillo en su tesis doctoral, realizada en la Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid (2016).

defendiéndose para la arquitectura museística desde hacia varios años atrás y que condicionaban a una falta de sentido narrativo a los contenedores del museo. En este sentido, Arturo Tomillo señala que el proyecto de Moneo se realiza desde el compromiso con estructura del contenedor:

“El Museo de Mérida afrontará el ejercicio de una arquitectura proyectada para perdurar, no como respuesta de estos tiempos líquidos, sino capaz de garantizar con compromiso, es decir, con previsión en el tiempo, la asunción de la estructura, auténtica columna vertebral y entidad cualificadora de los espacios. A diferencia del espacio museístico miesiano, donde el espacio abstracto libera a la obra y se desentiende como soporte de la misma, en Mérida, forma y función, contenido y continente, museología y espacio se dan la mano a través de la estructura y ello al entender que su influencia se ejerce- como ocurre con los protocolos- no sólo en el contenido sino también en el marco y que ésta debe asumir su responsabilidad para ofrecer un relato”³³⁵.

8.2.6 Ampliación del Museo de Arte del Condado de Los Ángeles en el Pabellón de arte japonés (1988)

Los Ángeles County Museum of Art (LACMA) ocupa un complejo de siete edificios situados en la ciudad de Los Ángeles, en California; entre ellos, el Pabellón de Arte Japonés fue uno de los primeros edificios de ampliación del museo. El LACMA tuvo su origen en el Museo de Historia, Ciencia y Arte de Los Ángeles, creado en 1910. Se independiza como museo de arte en 1961 y abre al público en 1965 en un complejo de tres edificios que posteriormente se incrementaron a consecuencia del crecimiento de la colección. La primera ampliación se produjo en 1986 con la construcción del edificio Anderson³³⁶, en 1988 se construye el Pabellón de arte japonés, diseñado por Bruce Goff (1904-1982) y Bart Prince.³³⁷ El Pabellón de arte japonés alberga una colección en origen privado que perteneció al coleccionista Joe Price en la que se reunieron piezas artísticas y de arqueología japonesa de amplia

³³⁵ TOMILLO CASTILLO, Arturo, *El tiempo como sustancia de la forma. Museo de Arte Romano de Mérida*, Buenos Aires: Diseño, 2017, p. 233.

³³⁶ El edificio Anderson del LACMA se renombra en 2007, The Art of the America Building.

³³⁷ El campus del LACMA se ha ampliado en diversas ocasiones, recientemente se han añadido varios edificios proyectados por Renzo Piano.

cronología, desde la prehistoria y hasta el siglo XX. Su propietario encargó a Bruce Goff un proyecto para construir un edificio en Bartlesville, Oklahoma. El proyecto fue redactado conjuntamente por Bruce Goff y Brat Prince entre 1978 y 1982, fecha en la que se produce el fallecimiento de Goff. Con anterioridad, Joe Price consideró necesario trasladar la ubicación de la construcción a Los Ángeles y dotar al LACMA con un nuevo pabellón de ampliación para albergar su colección, de modo que el proyecto se adapta al museo.



Ilustración 134. Los Ángeles County Museum of Art, pabellón de arte japonés (Fotografía en web del museo)

El diseño del pabellón japonés fue completado por Bart Prince según los requerimientos para la conservación y exposición de las colecciones y la nueva ubicación en el LACMA. Su compromiso se basa en la estructura de tokonoma, nicho incorporado al muro de las casas japonesas tradicionales, dispuesto en perpendicular al jardín. Una de sus principales características es el empleo de paneles de fibra de vidrio traslúcidos y los techos de las galerías suspendidos por cables; estos recursos ofrecen una iluminación escenográficamente evocadora, al tiempo que favorecen condiciones de conservación de las colecciones. Su condición de arquitectura cerrada sobre sí misma, que se aísla de la agitación de la ciudad, es contraria a la concepción del museo abierto hacia su entorno que se estaba desarrollando desde finales de la década anterior³³⁸.

³³⁸ ALLEGRET, L., *Op. Cit*, 1992. p. 30

8.2.7 Ampliación de la National Gallery de Londres (1991)

A comienzo de la década de 1990 se amplía la National Gallery de Londres para albergar las colecciones del Quattrocento italiano y del Renacimiento y ofrecer mayores espacios de uso público en el museo³³⁹. La extensión se realiza en un edificio anexo a la sede histórica proyectada por William Wilkins de 1838, con una identidad propia basada en el lenguaje posmoderno. El nuevo edificio fue proyectado desde 1991 por el equipo de arquitectos de Philadelphia formado por Robert Venturi y Denise Scott Brown³⁴⁰. Esta ampliación, denominada Sainsbury Wing al haber sido financiada por la donación concedida al estado británico por Lord Sainsbury of Preston Candover, se construyó entre 1988 y 1991, en una operación de reedificación en el solar en el que permanecían construcciones fueron dañadas durante la Segunda Guerra Mundial, siendo el último espacio disponible en Trafalgar Square. El lenguaje formal propuesto por sus autores se basó en la reinterpretación del clasicismo de la construcción principal de la National Gallery, en función de la teoría de la posmodernidad defendida por Robert Venturi años antes. Se trata de una interpretación de la estructura y distribución tradicional museística combinada junto con elementos y materiales en pretendida contradicción con el lenguaje clásico al que reinterpreta.



Ilustración 135. National Gallery, ampliación Sainsbury Wing (Fotografía National Gallery)

La ampliación incluye un nuevo acceso principal al museo, 16 galerías, espacios para diferentes usos públicos tales como un auditorio, restaurante, biblioteca, tienda y sala didáctica; una escalera monumental y recursos para la accesibilidad

³³⁹ MOORE, Rowan. *National Gallery: the Sainsbury Wing*. Londres: Architectural Review, julio de 1991, Vol. 189, pp. 30-36.

³⁴⁰ El concurso arquitectónico que reguló la adjudicación del proyecto de la ampliación de la National Gallery tuvo un primer resultado criticado, que dio lugar a una segunda convocatoria de participación por invitación, en la que resulta ganador el proyecto del equipo formado por Venturi y Denis Scott Brown.

física sin barreras arquitectónicas. Las galerías de la Sainsbury Wing se distribuyen siguiendo el esquema clásico de sucesión de salas y se iluminan cenitalmente través de linternas en las que se han advertido influencias de la arquitectura de Sir John Soane en la Dulwich Gallery. En el exterior, emplea la misma piedra que la del edificio original y realiza en la fachada principal, que recae sobre Trafalgar Square, una composición de inspiración el lenguaje clasicista del edificio diseñado por Wilkins, sobre la que efectúa una desviación al proponer alternativas estéticas en los elementos formales. Para esta fachada, Venturi y Scott Brown optaron por una estructura de apariencia de templo corintio que, a modo de simulación, mostrase sus elementos sobre un plano de telón en el que se ordenan las pilastras, las falsas ventanas y una planta de basamento hueca. En este diseño se producen desviaciones de la composición clásica, provocando un juego de elementos contrarios entre el vacío del basamento y la falta de profundidad en la planta superior. Por otra parte, se produce un ritmo irregular en la composición por el cual elementos como las pilastras adosadas, pierden cada vez más volumen y reducen su separación, provocando unos espacios progresivamente más reducidos para las falsas ventanas y para los vanos de acceso. La aparente referencia al clasicismo se invierte en una propuesta de composición libre sobre el muro. Por otro lado, la fachada que recae hacia el edificio antiguo se realiza en vidrio y cierra la vía de comunicación vertical por la que transcurre una escalera de uso público que recorre esta fachada, en cuyo muro interior vuelve a producirse una referencia a la arquitectura renacentista italiana palaciega.

La ampliación de la Sainsbury Wing supuso un incremento de superficie expositiva para la National Gallery de 4.180 m² y amplió a 15.810 m² la superficie total del museo. Se dedicó a la exhibición de la colección de arte renacentista, salas de exposiciones temporales y mayores espacios para servicios destinados al público como cafetería, área de acogida y salón de actos.

8.2.8 Ampliación y descentralizaciones de la Tate Gallery

La Tate Gallery inicia la década de 1980 con una política de extensión de la institución dirigida por Sir Alan Bowness (1928), director de la Tate entre 1980 y 1988. A lo largo de esos años, la sede en Milbank se amplió de nuevo en la denominada Clore Wing o Clore Gallery; por otro lado, se desarrolló el proyecto de descentralización del museo fuera de Londres, a través del cual se crea una subsede en Liverpool y comienza a plantearse la extensión en la ciudad costera de St. Ives, que abrirá al público posteriormente en la década de 1990³⁴¹.

8.2.8.1 Clore Gallery de la Tate Gallery (1987)

Clore Gallery (1987) es un anexo del edificio principal de la Tate Gallery que se construye para exponer la colección Turner, que se había albergado en la Duveen Wing, junto con otras obras del autor y que requerían un espacio de exposición acorde con las condiciones de las obras y las necesidades de exposición al público³⁴². Se denominó con el nombre del mecenas Sir Charles Clore (1940-1979) que financió esta actuación. Fue realizada a partir de un proyecto de James Stirling por el cual se crea un edificio de lenguaje posmoderno que reinterpreta el lenguaje de la sede histórica. Se trata de una actuación criticada por las discordancias con el



edificio original y por su relación con respecto a la obra de Turner. Esta obra de James Stirling, representa su vuelta a Inglaterra después de haber realizado proyectos en varios países europeos y en EEUU años antes.

Ilustración 136. Tate Gallery, ampliación Clore Gallery
8[Fotografía en web del museo]

³⁴¹ Para obtener información detallada sobre la historia de las últimas intervenciones en la Tate Gallery, véase su web y el archivo digital online. <http://www.tate.org.uk/about-us/history-tate>

³⁴² "Tate and Clore: extension to London's Tate Gallery", en *Architectural Review*, junio 1987, vol. 181, pp.38-50.

8.2.8.2 Tate Liverpool (1988)

La Tate Gallery ha sido uno de los museos pioneros en lo que respecta a la descentralización, siendo el primero de carácter nacional en impulsar y desarrollar una estrategia de extensión museística bajo el formato de red de museos, dependientes organizativamente y territorialmente dispersos. En un primer lugar se planteó la extensión del museo en el Norte del país, bajo un proyecto que se denominó The Tate of the North, con el objetivo ofrecer acceso al conocimiento del arte moderno y potenciar la creatividad y la educación artística en un público joven fuera de Londres. La ciudad de Liverpool fue escogida como sede secundaria de la Tate y en concreto su ubicación en el dique Alberto que se encontraba en estado de deterioro, tras haber sido un punto estratégico en la llegada de mercancías de Asia hacia Inglaterra. La galería Tate Liverpool permitió con su incorporación en la ciudad que este espacio de antiguo uso industrial se recuperara urbana y socialmente. El edificio escogido para la Tate Liverpool se rehabilitó y se acondicionó al uso museístico a través de un proyecto realizado por James Stirling en 1985, en el que nuevamente se dialoga con la construcción



original desde la contemporaneidad y su lenguaje propio, sobre todo en la actuación de renovación del interior del edificio.

Ilustración 137. Tate Liverpool (Fotografía en web del museo)

8.2.8.3 Tate St. Ives (1993)

En 1993 se abre otra sucursal de la Tate Gallery el sur de Inglaterra, en la ciudad de St. Ives. Esta ciudad había acogido a artistas como Barbara Hepworth, Naum Gabo o Rothko; contaba por tanto con una trayectoria cultural ligada al arte

contemporáneo con la que la Tate había tomado contacto en 1980 al asumir la gestión del Museo Barbara Hepworth. La idea de crear una subse de la Tate se genera entonces con el objetivo de mostrar la obra de los artistas que había mantenido vinculación con esta localidad, naciendo así la Tate St. Ives. La construcción de un nuevo museo inicia en 1988 con la adquisición de un edificio en la zona costera y comienza su adecuación en 1991. Se trata de uno de los museos



con una gran afluencia de visitantes y se ha considerado que su instalación en la localidad trajo consigo un importante motor de crecimiento económico.

Ilustración 138. Tate St. Ives (Fotografía en web del museo)

8.2.8.4 Tate Modern (2000)

La Tate de Gallery de Londres realizó una operación de descentralización de sedes al destinar la obra contemporánea a un edificio independiente, la Tate Modern, situada en la Bankside Power Station de Londres. Este edificio de origen industrial, que fue construido entre 1947 y 1963 según proyecto de Giles Gilbert Scott, se adaptó a los usos museísticos y a un programa de exposición de obras de gran tamaño, así como a las necesidades espaciales derivadas de una ambiciosa oferta cultural. El proyecto institucional para la descentralización de la Tate Gallery en Bankside fue presentado por el director del museo Nicholas Serota y su equipo y fue comunicado en 1992.

La Tate Modern se ha considerado el proyecto museístico más relevante de Europa desde la creación del Centro Pompidou. Ha de valorarse que no recibió apoyo político hasta 1994, dos años más tarde de su planificación, tratándose de un caso prácticamente único en el sector museístico de carácter público, al haber sido impulsado y programado desde el equipo técnico sin previa decisión política estando dedicado íntegramente al arte contemporáneo, lo que supone una intervención museística de descentralización de sedes, de carácter innovador y de referencia.



Ilustración 139, Tate Modern, vista general.

El proyecto de rehabilitación y adaptación a usos museísticos fue redactado por el equipo de arquitectos suizos Herzog y De Meuron³⁴³ quienes ganan un concurso público en 1995. Bajo su diseño dejaron sin apenas intervenciones el exterior del edificio, excepto la entrada principal, que se transformó en área de acogida en la que destaca una rampa de acceso sobredimensionada³⁴⁴.

8.2.9 Ampliación y descentralización del Guggenheim Museum

El Museo Guggenheim de Nueva York fue pionero, con el antecedente lejano de la Tate Britain, que si bien responde a otra situación administrativa, en plantear la extensión de la institución bajo una propuesta de descentralización en sedes filiales dependientes. Esta modalidad, que se ha denominado posteriormente como *museo global* en la teoría museológica, surge como una propuesta de cambio en la política institucional del museo que plantea una redefinición de la institución en relación con el concepto de globalización, creando una nueva caracterización del Museo Guggenheim, que se encontraba entonces en una fase de crisis institucional. K. Schubert escribía sobre ello al señalar que:

“Mientras que el Museum of Modern Art decidió concentrar sus esfuerzos en un solo espacio, y otras instituciones como el Kunstmuseum de Basel o la

³⁴³ El Croquis, Herzog & De Meuron, 1999-2002, nº 109-110.

³⁴⁴ Para más información sobre la construcción de la sede de la Tate Modern véase: MOTE, RYAN, *Building Tate Modern: Herzog and de Meuron transforming Giles Gilbert Scott*, Londres: Tate Gallery, 2000.

Tate Gallery de Londres, por ejemplo, han decidido dividirse en múltiples sedes dentro de la misma localidad, el Guggenheim Museum (...) ha elegido un enfoque muy diferente, intentando convertirse en el primer museo global”³⁴⁵.

La iniciativa de descentralizar el Guggenheim la propuso el director del Museo Thomas Krens, nombrado en 1988, al considerar la competitividad generada entre los museos de arte contemporáneo en Nueva York (el Museo de Arte Moderno de Nueva York y el Museo Whitney de Arte Americano), y las carencias funcionales del edificio, el descenso de sus visitantes y la precariedad de la situación financiera que vivía entonces la institución. En la década de los años 90 se programaron actuaciones para contar con sedes en Seúl y Salzburgo³⁴⁶, una ampliación de la sede de la Fundación Peggy Guggenheim en Venecia y surgen los proyectos los museos Guggenheim en Berlín y en Bilbao, planteados como sucursales del museo matriz, que propone la política institucional expansiva y la programación expositiva de amplio espectro temático. No todos ellos se llevaron a la práctica sin embargo, son ejemplos de una planificación de extensión de la infraestructura del Guggenheim a nivel internacional.

8.2.9.1 Guggenheim Museum Venecia (1980)

Debe considerarse como antecedente que el Museo Guggenheim contaba ya con una sede externa en Venecia, que albergaba la colección Peggy Guggenheim, precedente natural de la política de la extensión del Guggenheim fue enriquecida en 1976 con el legado de la colección formada por Peggy Guggenheim, sobrina de su fundador, quien había coleccionado obra de las vanguardias desde 1938, para lo que contó con el asesoramiento de Duchamp y Nellie de Van Doesburg, así como con el palacio en el que se instalaban en Venecia, Peggy Guggenheim residió en Venecia hasta el estallido de la Segunda Guerra Mundial, cuando tuvo que

³⁴⁵ Schubert, K., *Op. Cit.*, 2009, p. 135.

³⁴⁶ El arquitecto Hans Hollein realizó el proyecto para el Museo Guggenheim de Salzburgo que no será ejecutado. Resultó ganador del concurso convocado por el Gobierno Austriaco para la creación de una sede del Guggenheim en Salzburgo. Se trataba de una propuesta arriesgada de edificio excavado en la profundidad del acantilado del monte Mönchsberg. Para obtener datos del proyecto pueden consultarse las publicaciones *GA Document*, abril 1991, nº 29 y *A&V, Monografías de Arquitectura y Vanguardia, Museos de vanguardia* 1993, nº 39.

plantearse el regreso a EEUU y llevó consigo parte de las colecciones a una nueva Galería de arte denominada "Art of this Century".

Posteriormente, en la década de 1970, con su incorporación a la colección del Guggenheim, ambas colecciones se fusionaron en una sola, bajo el convencimiento de que aportaban una unidad para el conocimiento del arte del siglo XX pero plantearon una gestión diferente del museo, en la que se fue perfilando la



identidad de una institución internacional bajo la dirección de Thomas Krens.

Ilustración 140 .Peggy Guggenheim Museum Venecia.
(Fotografía: David Heald)

8.2.9.2 Ampliación de la sede del Guggenheim Museum y creación de una subsede en el Soho, Nueva York (1992)

El impulso dado a una nueva sede en la ciudad de Nueva York deriva de la necesidad de albergar las colecciones de grandes dimensiones en salas acordes para su contemplación, y la intención de atraer nuevos públicos para el museo en una zona con importante actividad artística en las décadas anteriores: dando comienzo el proyecto del Guggenheim Museum Soho³⁴⁷. Para su instalación se escoge un edificio de hierro forjado fue rehabilitado y acondicionado para museo por Arata Isozaki y se abrió al público en 1992, lo que supuso añadir 2.787 metros² para exposiciones del Guggenheim en Nueva York.

A comienzos de la década de 1980 el edificio de Wright resultó insuficiente para albergar las colecciones y demandó una ampliación³⁴⁸, que comenzó con la anexión de unas oficinas y que continuaría con el proyecto iniciado en 1982 con la empresa Gwathmey Siegel and Associates Architects, para la ampliación del edificio de Wright con la intención de contar con nuevas galerías de exposición y reducir las

³⁴⁷ LORENTE, J.P., *Op. Cit.*, 1988, p.255

³⁴⁸ NEWHOUSE, Victoria, *Towards a New Museum*, Nueva York: The Monacelli Press, 1998, p.172. (Véase también la edición revisada: Monacelli Press, 2006).

insuficiencias de espacio del edificio original, sin afectar a su estructura. La ampliación se terminó en 1992 y aportó más espacio administrativo, al tiempo que dejaba para el público acceso a zonas de la estructura original que estaban antes restringidas. Se plantearon cuatro nuevas galerías rectilíneas que desembocan en la espiral de la rotunda y que aportan una pauta de circulación ininterrumpida, proyectada en consonancia con el espíritu del edificio original. Los autores del proyecto optaron por seguir los objetivos que plasmó en una propuesta de ampliación el propio Wright, proyectada entre 1949 y 1952, de modo que el edificio del Guggenheim se estuvo diseñando con la intencionalidad de ser extendido. Según explicaron en sus escritos sobre la ampliación que diseñaron para el Guggenheim, tuvieron una primera propuesta que quedó descartada por ser “agresiva y excesivamente ajena al edificio original de Frank Lloyd Wright”, por lo que optaron por centrarse en el programa y en el nuevo diseño con una referencia al precedente del autor que planteó una fachada de hormigón y vidrio que ellos reinterpretan con otros materiales, creando un volumen de piedra caliza que enmarca a la obra de Wright desde su parte posterior ³⁴⁹.



Ilustración 141 Ampliación de Gwathmey Siegel and Associates Architects (Fotografía en web de Gwathmey Siegel and Associates Architects)

8.2.9.3 Guggenheim Bilbao (1997)

La sede de Guggenheim Bilbao forma es consecuencia de la concepción de una red de museos en la sociedad global³⁵⁰ y ha sido la actuación más relevante de la

³⁴⁹ GWATHMEY, Charles; SIEGEL, Robert, “Ampliación del Museo Guggenheim”, en *Revista Arquitectura*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1994, n° 300, pp. 62-67.

³⁵⁰ MONTANER, J. M., *Op. Cit.*, 2003.

política de descentralización del Guggenheim aplicada por Thomas Krens desde 1988³⁵¹. Sobre el proceso de gestación del proyecto del Guggenheim Bilbao, Thomas Krens señaló que fue resultado de un contexto de relación entre el Guggenheim y Europa pero que surgió como una "oportunidad inesperada y sin embargo sorprendente en 1990. A finales de aquel año, representantes del Gobierno Vasco se dirigieron a la Solomon R. Guggenheim Foundation con una propuesta; ¿consentiría la fundación en prestar su nombre y su experiencia a un nuevo museo que se ubicaría en Bilbao, una de las capitales del País Vasco, que estaría íntegramente financiado por las instituciones vascas?"³⁵².

Krens narra como viajó a Bilbao en 1991 y se reunió con representantes del gobierno vascos, para plantearles una serie de requisitos previos, entre ellos el compromiso de construir una estructura de suficiente envergadura e importancia para que el museo tuviera presencia arquitectónica propia, la creación de una colección de arte del nuevo museo, que financiarían las administraciones vascas y la condición de que se consultase a la Fundación en toda la fase de la planificación del proyecto.



Ilustración 142. Museo Guggenheim Bilbao (Fotografía: David Heald)

El acuerdo para el Guggenheim Museum de Bilbao implicó el coste del uso del nombre Guggenheim al Gobierno Vasco por 20 millones de dólares y una reserva

³⁵¹ PLAZA; HAARICH, "The Guggenheim Museum Bilbao: Between Regional Embeddedness and Global Networking", en *European Planning Studies*, 2015, Vol. 23, nº 8, 1456–1475.

³⁵² Krens, *Op. cit.*, 1997. p. 48

de 50 millones de dólares como compromiso para comprar obras. El nuevo museo se integraría en un plan de reconversión de una ciudad de pasado industrial para convertirse en un centro financiero y cultural de Europa. Para su ubicación se acordó la ría del Nervión, se realizó un estudio de viabilidad y se convocó concurso de arquitectura. Ganó el concurso Frank O. Gehry con un edificio que culminó en 1997 y que supuso 10,3 millones de dólares. El Guggenheim de Bilbao se inauguró en 1997 tras una inversión de 27.705 millones de pesetas (166 millones de euros) Sobre su relevancia, Krens manifestó que:

"el museo Guggenheim Bilbao también culmina la evolución progresiva del Guggenheim como institución internacional. Al igual que la economía o los sistemas políticos internacionales, la cultura también traspasa fronteras cada día más difusas, En vista de la globalización de las artes, la expansión del Guggenheim en todo el mundo es esencial para su continua vitalidad como institución"³⁵³.

8.2.10 Ampliación del Museo Van Gogh de Amsterdam: The Exhibition Wing (1990)

La década de 1990 muestra en sus comienzos una ampliación de notabilidad como fue la del Museo Van Gogh de Amsterdam, que fue ampliado por el arquitecto japonés Kisko Kurokawa (1934-2007), para proyectar la extensión del edificio que había sido la última obra del arquitecto holandés Gerrit Rietveld. En 1963, Rietveld diseñó este edificio siguiendo la inspiración estética de DeStijl, en uno de los que fueron sus últimos trabajos y cuyo resultado no pudo conocer pues falleció un año más tarde, en 1964, y el edificio se construyó entre 1969 y 1973. Con la ampliación del Museo Van Gogh la superficie del edificio de Rietveld de 6.575 m² fue prácticamente duplicada. Este incremento espacial se concibió con el objetivo fundamental de ofrecer espacios de exposición y de acogida a la gran afluencia de visitantes que recibía la institución; fue denominada The Exhibition Wing. Su construcción se produce entre 1996 y 1998, con el apoyo económico de la Japan

³⁵³ Krens, T., *Op. Cit.*, 1997. p. 52.

Foundation. Esta actuación implicó también la renovación de las instalaciones del museo. El edificio de Kurokawa se construyó en un espacio abierto adyacente a la sede principal y en el que se percibe como un elemento aparentemente exento. Estructuralmente la ampliación del Museo Van Gogh es un inmueble de dos plantas y sótano, de planta irregular elíptica, parcialmente cubierta y descubierta, ofreciendo una visión de edificio independiente de la sede histórica. Su superficie total es de 5.000m² de los cuales se levantan a planta de calle 820 m² y permanece el 75% de la superficie construida en sótano. La pretendida intención de ocultar el inmueble se realiza para minimizar el impacto del edificio en el entorno urbano. Este diseño provoca que la comunicación entre los dos edificios tenga que producirse por un pasadizo subterráneo y que sea en la planta del subsuelo en donde se encuentre la mayor parte de la superficie museística. En esta planta las salas de exposición de carácter flexible y apto para diversas exhibiciones, se sitúan en torno a un patio central que actúa como espacio de comunicación interna. El edificio está recubierto de planchas de granito, titanio en el tejado y en la fachada que da al edificio principal.



Ilustración 143. Museo Van Gogh de
Ámsterdam, ampliación The Exhibition Wing
(Fotografía en web del museo)

Este edificio se interpreta como un elemento opuesto formalmente al lenguaje arquitectónico del edificio principal. No obstante puede considerarse que ambos arquitectos, Rietveld y Kurokawa, compartieron la atracción por la abstracción geométrica, en una tendencia ortogonal en el caso de Rietveld, y bajo el influjo de la forma curva en el caso de Kurokawa. El diseño de Kurokawa interpreta el estilo lineal de Rietveld a partir de la tradicional abstracción japonesa, en la que emplea

la línea curvilínea en función de la estética de lo asimétrico. Esta tendencia se aprecia en la planta irregular, los muros curvilíneos, el tejado con una caída lateral o la “piscina” sumergida acristalada. Con todo ello, Kurokawa creó un edificio de líneas curvas de apariencia inestable, levantado sobre una planta elíptica asimétrica que se contrapone a la tipología prismática del edificio de Rietveld, lo que provoca una tensión entre las dos sedes del museo y al mismo tiempo genera una simbiosis entre los dos edificios.³⁵⁴

Existe una referencia a la obra de Rietveld en el interior del edificio de ampliación, en el espacio prismático situado en la segunda planta, The Print Room. Este juego y oposición de lenguajes estéticos y conceptos arquitectónicos enriquece el entorno urbano en el que se inserta, al que aporta un enorme contraste estilístico que simboliza un encuentro entre la estética occidental geométrica y la asimetría oriental³⁵⁵.

8.2.11 Centro de Artes Visuales del Museo de Arte de Toledo, Ohio (1992)

Otro edificio que se amplía en estos momentos con una construcción arquitectónica de lenguaje innovador que transgrede las concepciones estilísticas de la sede original, es el edificio de Frank Gehry para ampliación del Museo de Arte de Toledo en Ohio para ser sede del Centro de Artes Visuales de dicha institución. El Museo de Arte de Toledo es un ejemplo de institución que ha sufrido un proceso de ampliación progresiva de su sede arquitectónica. Tras una primera construcción de principios del siglo XX, el edificio del museo fue ampliado en el periodo de entreguerras en dos ocasiones, en 1926 y en 1933; en la década de 1960 se realizan reformas de las instalaciones y a finales del siglo XX se demanda mayor espacio para las funciones de la institución.

³⁵⁴ En 2015 se inauguró un nuevo anexo a este edificio que actúa como ámbito de conexión entre las dos sedes del museo y es la entrada principal del conjunto. Se trata de una intervención del estudio Kisho Kurokawa Architect & Associates que completa con otro lenguaje la obra realizada por el arquitecto japonés en los años 90. La nueva entrada es una estructura semicircular que acoge a la ampliación previa con superficies transparentes de vidrio, y que se muestra respetuosa con los dos edificios previos.

³⁵⁵ BLÜHM, Andreas (ed.), *Van Gogh Museum Architecture. Rietveld to Kurokawa*, Rotterdam: Hans Ibelings, 1999.



Ilustración 144. Museo de Arte de Toledo, Ohio: Centro de Artes Visuales (Fotografía en web del museo)

En el año 1992 inaugura su Centro de Arte Visuales, proyectado por el arquitecto Frank O. Gehry, edificio que presenta una estructura irregular característica de la obra deconstructivista de Gehry que parte de un núcleo central emergente con múltiples anexos o extensiones generadas a partir de la referencia a la composición geológica prismática. El edificio de ampliación se compone de dos estructuras relacionadas, la primera de ellas, el módulo de acceso, de lenguaje geométrico y transparencia mediante un cerramiento el vidrio tintado; la estructura trasera, compuesta de elementos prismáticos recubiertos de piedra y ofrece un aspecto de opacidad. Este edificio es de uso compartido entre el museo, que aloja en este inmueble a su biblioteca principal, y el departamento de arte de la Universidad de Toledo.

8.2.12 Museo Picasso de Barcelona (1981-1986; 1997-1999)

En Cataluña fue relevante la ampliación del Museo Picasso de Barcelona en sus diferentes fases de crecimiento de la sede museística (1981-1986; 1997-1999). El Museo Picasso es un museo de titularidad municipal en Barcelona; fue abierto al público en 1963 y se alberga en una sede compuesta por cinco edificios de arquitectura gótica civil situados en la calle Montcada, en el barrio de la Ribera. Estos cinco palacios cuentan con estructuras góticas de los siglos XIII y XIV, así como transformaciones posteriores del siglo XVIII y XIX; todos ellos han sufrido un proceso de rehabilitación y adaptación a usos funcionales museísticos al

incorporarse y extender el museo. La sede del Museo Picasso ha sido ampliada progresivamente desde la primera mansión o palacio situada en el número 15 de la calle Montcada, el denominado Palacio Aguilar, que fue adquirido en estado muy deteriorado por el Ayuntamiento de Barcelona en 1953. A esta primera sede se incorporó en 1970 el palacio del Baró de Castellet que ocupa el número 17. Una vez configurada la sede con dos edificios, se puso en marcha una operación de ampliación del Museo Picasso desde 1981 hasta 1999 que repercutió en la recuperación urbanística del barrio gótico de la ciudad.

Se planificó en 1981 la primera ampliación por motivos de necesidades museográficas derivadas de una reorganización del discurso expositivo de la colección del museo y por requerimiento de espacios de servicios públicos adaptados a la oferta cultural de la institución. El proyecto fue redactado por los arquitectos Jordi Gracés y Enric Sòria, que lo titularon “Tres palacios para un museo”. Esta extensión del museo se ejecutó entre 1981-1986. Consistió en anexionar el Palau Meca a los dos palacios que conformaban la sede histórica. El edificio escogido para ampliar se encontraba en estado de ruina, de tal modo que fue necesaria la rehabilitación integral del Palau Meca como acción previa a la intervención de ampliación de superficie.



Ilustración 145. Museo Picasso de Barcelona patio

La actuación de extensión se basó en dotar de unidad al conjunto de inmuebles para su uso museístico y supuso una reestructuración de los edificios, reordenando todas las plantas y creando una conexión entre los tres edificios en cada una de las alturas. Para la vinculación entre ellos, el proyecto propuso la

apertura de un corredor longitudinal en planta baja a modo de calle interna que actuase como elemento de unión entre los tres edificios y fuera el eje vertebrador para la articulación de los espacios públicos del museo no expositivos incluyendo el área de acogida, restaurante, tienda y librería, salón de actos y sala de audiovisuales, etc. Esta nueva vía, supuestamente interna, se generó a partir de la inspiración en las calles del entramado urbano medieval, de condiciones estrechas e imbricadas y en el empleo del zaguán en la arquitectura doméstica medieval, mediante el cual se realiza una transición entre el exterior y el interior, que fue reinterpretada en el proyecto de Garcès y Sòria como elemento discursivo basado en el concepto de luz y oscuridad, así como en el juego entre la iluminación natural procedente del exterior y la iluminación artificial de los servicios del museo que recaen en este mismo espacio, como si se tratase de locales comerciales de una calle exterior que es, sin embargo, el elemento ordenador del recorrido público en el interior del edificio del museo como eje central. Este recurso ha ocasionado que se considerase el proyecto de la primera ampliación del Museo Picasso de Barcelona como un proyecto de carácter urbano, que recupera y dialoga con la arquitectura circundante, a la que reinterpreta para adaptarla al uso museístico. En la intervención de rehabilitación del Palau Meca se incorporaron elementos estructurales de nueva construcción y se empleó material y diseño contemporáneo sobre el edificio preexistente, con intención tanto constructiva como creativa.

Las necesidades espaciales del Museo Picasso motivaron una ampliación y reforma que se realizó posteriormente bajo proyecto de Jordi Garcès en la década de 1990, mediante la cual la sede del museo creció, al incorporar dos palacios medievales que permitieron reorganizar de nuevo los espacios adaptados a las funciones museísticas, y ofrecieron mayor superficie para uso de exposiciones temporales. Esta extensión aportó la planta baja del edificio número 19 de la calle Montcada, dedicada a cafetería y salón de conferencias, que da acceso a un jardín interno, y los edificios números 21 y 23 de la misma calle denominados palacio Mauri y Finestres³⁵⁶.

³⁵⁶ Más recientemente, el Museo Picasso ha sido ampliado de nuevo entre 2009 y 2011.

El caso del Museo Picasso de Barcelona responde a una ampliación por fases, iniciada poco tiempo después de la fundación del museo e impulsada por las actuaciones de extensión de museos iniciadas con la recuperación de la crisis de la institución museística de la década de 1970. La intervención de extensión del Museo Picasso de Barcelona ha estado condicionada por la actividad de la institución, que ha generado un vínculo entre la colección contemporánea y el espacio urbano monumental y antiguo adaptado a los usos socioculturales. Las sucesivas intervenciones para la extensión de la sede del Museo Picasso pueden considerarse que respondieron a las expectativas museísticas, siendo una actuación de relevancia en el panorama museístico español que ofrece un modelo para la revitalización cultural de los centros urbanos a partir de la planificación museística.

8.2.13 Ampliación interna del British Museum (1994-1999/2000)

A principios de la década de 1990 el British Museum recibe una gran afluencia de público que provoca deficiencias en las circulaciones que no resultan claras ni funcionales y producen la aglomeración del público en varios puntos del recorrido, de modo tal que se considera necesario actuar en el espacio central del edificio del Museo, The Great Court.

Entre 1994 y 1998 el arquitecto Norman Foster proyectó la intervención de renovación de circulaciones y dotación de nuevos usos al espacio del patio central, lo que implicó la ampliación de superficie de uso público en el interior del edificio del museo.³⁵⁷ El patio central había sido proyectado por Robert Smirke para cumplir un uso de espacio abierto, habiendo sido un jardín durante siete años entre 1847 y 1854; Robert Smirke definió su ubicación y proporciones y lo proyectó en el centro de un edificio que iba creciendo progresivamente, según se demolía la Montagu House. Sin embargo, su uso de espacio abierto ajardinado pasó posteriormente a cambiar de funcionalidad al ser ocupado por la British Library,

³⁵⁷ FOSTER Norman; SUDJIC, Deyan, DE GREY, Spencer, *Norman Foster and the British Museum*, Munich, Londres, Nueva York: Prestel Verlag, 2001.

que habría sido donada al museo por el rey Jorge VI. Desde entonces el espacio del gran patio central tuvo como uso principal de alojamiento de la British Library cuya sala centralizada de lectura se construye según proyecto del bibliotecario italiano Antonio Panizzi (1897-1879), por encargo de Sydney Smirke. Desde que la biblioteca ocupó la plaza del British Museum, éste pierde entonces el espacio central que actuaba de foco público y mantiene el itinerario expositivo independiente del patio central. Los problemas de circulaciones se agravan con el incremento de la afluencia de público en la década de 1980. Esta situación se modifica con ocasión de la propuesta de salida de la British Library³⁵⁸, que se lleva a cabo en 1998, lo que permitió reformular el uso del patio central al que se pretende dar de nuevo la función de espacio de socialización y punto de encuentro. La Sala de Lectura The Reading Room fue uno de los lugares de referencia para los investigadores y estudiantes de la ciudad de Londres. Su estructura arquitectónica se realizó gracias a los avances técnicos del momento. Los depósitos de libros, oficinas, reservas de materiales especiales, etc., se situaron alrededor de la Reading Room y fueron colonizando el espacio del patio a lo largo de todo el perímetro de la sala centralizada.

El Museo presentó un programa para esta intervención basado en los siguientes objetivos: ofrecer nuevos y mejores servicios al público; ampliar las salas de exposición con unas salas de colecciones etnográficas (volvieron a la colección piezas de Burlington Gardens) y convertir en el patio central en un nuevo centro para el museo. Para ello era requisito fundamental poder prescindir del equipamiento de la biblioteca que había invadido en patio central, demoler las reservas de la biblioteca y por otro lado, se exigía restaurar la sala de lectura (Reading Room) con una reformulación de su funcionalidad, pues se convertiría en un lugar para el conocimiento, aprendizaje y la lectura en el museo.

The Anderson and the Museum Trustees convocó el concurso arquitectónico en 1994, al que se presentaron 132 equipos de arquitecto, obtuvo el primer premio Foster and Partners. La propuesta de Foster se basó en recuperar un espacio de

³⁵⁸ La biblioteca se traslada en 1998 a Colin St John Wilsons, edificio cercano a St Pancras Station.

encuentro, conjugando las dos funciones del patio en los proyectos precedentes: patio y sala de lectura. Foster pretendió crear un nuevo espacio de encuentro, como un punto de socialización integrado en el museo y la ciudad de Londres que él interpreta como un nuevo corazón, o foco social para el público, abierto en horario independiente del de las salas de exposición, con cafeterías, librerías y espacios de actividades. Es también un lugar de paseo y de ocio cultural, en el cual el centro quedaría ocupado la sala de lectura e investigación, manteniendo la esta función de su antigua biblioteca; el espacio del patio en su totalidad quedaría además cubierto por un techo de paneles de vidrio.



Ilustración 146 British Museum, The Great Court (Fotografía en web Foster and Partners)

La propuesta arquitectónica debía solucionar también la restauración del hall de acogida del museo, dotar de equipamiento de la Reading Room, crear un centro de educación (Clare Education Centre), un espacio para la acogida de las visitas escolares y la incorporación en la exposición permanente de galerías con piezas africanas (The Sainsbury African Galleries) y salas de etnografía. La propuesta de Foster incluyó todos estos servicios y aportó coherencia en la distribución de los servicios educativos, de restauración y cafetería; mantuvo la sala de lectura, aportó claridad en el recorrido público e interconexión entre el exterior de la Reading room y la segunda planta de exposición. El cerramiento del patio se realiza con una gran estructura metálica cerrada por piezas de vidrio de distintas dimensiones que le otorgan dinamismo a la sensación espacial en el patio central³⁵⁹; esta intervención responde a las actuaciones arquitectónicas de “cristal palaces” por las

³⁵⁹ El techo que cubre el espacio del Great Court tiene unas dimensiones de 96 m x 72 m, 7.100 m², con 40 m de distancia máxima y un número de 1.332 paneles de vidrio.

cuales se aplica el lenguaje moderno a edificios históricos mediante estructuras acristaladas en techumbre (light ceilings) en operaciones de rehabilitación y renovación de estructuras preexistentes³⁶⁰. La obra proyectada por Foster supuso un coste de 100 millones de libras e incrementó la superficie del museo a 22.600 m².

8.2.14 Ampliación de la Dulwich Gallery (2000)

La ampliación de la Dulwich Gallery a finales de la década de 1990, estuvo motivada por la necesidad de contar con mayores espacios para el uso del visitante y nuevas superficies para el trabajo interno de los gestores y responsables de la institución. Entre 1995 y 2000, la Dulwich Gallery de Londres se sometió a un proceso de ampliación a partir de un proyecto de Rick Mather Architects, que envolvió parte de la fachada original para crear espacios de uso público, nuevas estancias para las colecciones y para el trabajo interno del museo y almacén de obras de arte. En esta intervención se desarrolló también la restauración de la galería original.



Ilustración 147. Dulwich Gallery, ampliación desde el interior (Fotografía en la web de Roch Mather architects)

³⁶⁰ Son actuaciones similares la cúpula del Reichstag de Berlín (1992-1999) y el patio de la Smithsonian Institution de Washington (2004-2007).

8.2.15 Extensión del Milwaukee Art Museum (2001)

La extensión del Milwaukee Art Museum en el Pabellón Quadracci, fue proyectada por el arquitecto Santiago Calatrava en 1994 e inaugurada en 2001, siendo el primer proyecto del arquitecto español en Estados Unidos. Esta ampliación aporta una superficie de cerca de 13.200 m² al edificio museístico original de los cuales 1.500 m² están dedicados a salas de exposición. Se trata de la segunda ampliación del museo, originalmente instalado en un edificio diseñado por Eliel Saarinen en 1957 como memorial de guerra, que fue ampliado en 1976 por el arquitecto David Kahler con un pabellón anexo situado en la avenida Wisconsin. Frente a estas construcciones, la obra de Calatrava aleja al museo de la ciudad, al tiempo que lo acerca al borde de la costa y lo proyecta sobre el lago Michigan. Esta propuesta se realiza por indicación del Patronato del museo que pretendía ofrecer a la ciudad una arquitectura excepcional.

Formalmente, el pabellón Quadracci trata de simbolizar el perfil de una embarcación, para lo que usa materiales propios de los barcos, el acero y el cristal; pero es también la imagen de un puente que une a la ciudad con el borde del lago Michigan, en un sentido direccional, cuyo ritmo queda marcado por los elementos compositivos del edificio. Esta ampliación implica un elevado contraste tanto en lo constructivo, como en lo estilístico, frente a la construcción original de Saarinen. Al final del recorrido público, se abre bajo una gran claraboya una sala que recae sobre el lago, cuyo frente enmarca el horizonte con una gran estructura acristalada. Sobre esta sala, el edificio cuenta con una cubierta de estructura cinética que actúa a modo de parasol compuesto de láminas de acero que se levantan o descienden según la incidencia de la luz solar. Este elemento realiza un movimiento propio de la escultura cinética, que traslada el dinamismo de la estructura compositiva del edificio y recuerda el vuelo de un pájaro sobre las aguas; denominado Burke Brise Soleil, es un elemento al mismo tiempo formal y funcional, puesto que controla el nivel de iluminación que incide en el espacio

interior del museo, pero es igualmente simbólico, al suponer una imagen de abertura, acogida y contacto entre la tierra y el agua.



Ilustración 148 Milwaukee Art Museum,
Pabellón Quadracci

Por otra parte, el Burke Brise Soleil se ha convertido en un icono identificativo del urbanismo de la ciudad de Milwaukee; en este sentido, al edificio de Calatrava se le ha considerado como elemento icónico urbano y un ejercicio de exhibicionismo estructural. El carácter simbólico, la innovación constructiva y la dimensión concedida a este edificio, han hecho que sea reconocido como una de las obras de mayor personalidad de la arquitectura de los años 90 del siglo XX, tanto en el ámbito museístico como en un contexto arquitectónico general.

8.2.16 Ampliaciones por externalización de reservas en la década de 1990

El fenómeno de la externalización y la multifuncionadidad de los almacenes se produce con mayor frecuencia desde los años 90 como consecuencia de iniciativas de planificación de la conservación preventiva de las colecciones que provocaron que se reformaran los espacios de reservas de bienes culturales mediante varias alternativas, tales como las zonificaciones por tipologías de piezas, los espacios de almacenaje comunes a varios museos o los centros de colecciones externos. En todas las propuestas se efectuaron análisis de las ventajas y desventajas acerca de la gestión de los almacenes por el personal técnico, el grado de accesibilidad pública, la previsión del incremento de bienes almacenados y la necesidad de dotar a estos nuevos edificios de espacios disponibles para la instalación de servicios

asociados al almacén, destinados al estudio, documentación, restauración y difusión sobre las colecciones³⁶¹.

En el caso de las ampliaciones por externalización de almacenes, las reservas externas ofrecen instalaciones específicas de almacenaje y tratamiento de las colecciones y permiten que la sede principal del museo disponga de mayor espacio para el desarrollo de sus funciones públicas, sobre todo para la exposición permanente y espacio para las exposiciones temporales. La externalización responde también a la demanda de espacio derivada del crecimiento continuo de las colecciones en los museos que reciben bienes recuperados de actividades arqueológicas. En algunos casos permiten que sean almacenes visitables, abiertos al público general, lo que implica unas condiciones de dimensiones y servicios adaptados a la visita pública basándose en el equilibrio entre el confort para las personas, su orientación, información, acceso a las piezas (visibilidad) y las necesarias condiciones de conservación preventiva de las colecciones y su seguridad. Estas reservas externas permiten que la sede principal del museo cuente con mayor espacio para el desarrollo de sus funciones públicas de exposición, divulgación y oferta cultural, sin necesidad de incrementar la superficie con una construcción anexa al edificio histórico o principal.

8.2.16.1 Museo de Artes y Oficios de París (1994)

Merece especial mención el Museo de Artes y Oficios de París pues fue uno de los museos pioneros en el traslado de colecciones a un almacén externalizado. Se construye en 1994 en Saint Denis, a cerca de 7 kilómetros de la sede del museo³⁶². La ampliación de superficie a partir de la externalización de las colecciones a un almacén respondía a la planificación de la renovación del museo proyectada en 1989 por el físico Pierre Piganiol (1915-2007), que planteó como primera intervención la creación de almacenes visitables para el acceso a la colección

³⁶¹ HERRERO DELAVENAY, Alicia; RALLO GRUSS, Carmen, (coord.), *Colecciones en depósito: experiencias en reservas nacionales e internacionales*, Revista ICOM-CE Digital, 2011, nº4.

³⁶² Para información detallada de este almacén véase el número monográfico: AAVV, “Les réserves du Musée des arts et métiers”, en *La revue du Musée des Arts et Métiers*, 2008, número extraordinario.

mientras el museo se mantuviera cerrado. Por lo tanto, la creación de estos almacenes externos es consecuencia de la programación de necesidades previas a la reforma de su sede principal. Su proyecto se realizó en el momento previo a la renovación de la exposición permanente del museo, lo que implicaba el traslado de toda la colección y la selección de obras para la nueva museografía permanente, que fueron documentadas y tratadas en espacios anexos al almacén, concebido



como un centro de colecciones. Para el diseño del nuevo almacén museístico se convocó concurso público en 1992, del que resultó adjudicatario el arquitecto François Deslaugiers.

Ilustración 149. Almacén externo del Museo de Artes y Oficios de París (Fotografía en la web del museo)

El edificio se inauguró en 1994 y tras la instalación de todas las infraestructuras de conservación, se trasladaron las colecciones en 1996, para dar paso a la intervención de reforma de la sede de París. En la actualidad el almacén externo del Museo de Artes y Oficios tiene capacidad para albergar el 95 % de las piezas, cuenta con una superficie total de 7.374 m² de los cuales más de 5.000 m² se destinan a área de almacenamiento, con dos grandes zonas de reserva divididas por dimensiones (gran formato y pequeño formato) y por tipologías de colecciones. Se gestiona como centro de documentación, estudio, restauración y almacenamiento, con la opción de ser visitable; cuenta con ámbitos especializados para la realización de sesiones de fotografía de los bienes, preparación de las exposiciones temporales, gestión de préstamos de piezas y consulta de bibliografía por usuarios interesados³⁶³.

El almacén externo del Museo de Artes y Oficios se convirtió en poco tiempo en una referencia en la gestión de colecciones en depósito y para la planificación de actuaciones de reforma de las sedes permanentes de otros museos. En su

³⁶³ Datos del informe realizado tras asistir al curso: Roland May (dir.): *Les réserves: pour une gestion optimale des collections*, Institut National du Patrimoine, París, 2008. Se realizó visita al almacén externo del Museo de Artes y Oficios de París.

concepción se puede considerar como una actuación de ampliación de infraestructuras del museo que permite dedicar medios más idóneos para el tratamiento y la conservación de las colecciones, al mismo tiempo que dota de mayores superficies a su edificio histórico que incrementa sus espacios en la propia sede al quedar liberados de los usos internos con colecciones

8.2.16.2 Almacén externo del Museo del Hermitage (1990-2003)

Otro caso destacable son las reservas externas del Museo del Hermitage que forma parte de un ambicioso proyecto de externalización de sus almacenes, planteado en 1990 consistente en un complejo y amplio centro de gestión de colecciones, denominado “Staraya Derevnya, Restoration and Storage Centre”, cuya superficie es de 35.000 m², formado por un conjunto de cinco edificios que comenzaron a construirse en 2003, en ocasión del 300 aniversario del Museo.



Ilustración 150. Hermitage Museum, Staraya Derevnya, Restoration and Storage Centre (Fotografía en web del museo)

El primero de ellos es el edificio de almacenamiento, que contiene 54 almacenes especializado en donde se conservan las colecciones no expuestas, sectorizadas por tipologías de bienes culturales. Este almacén del Hermitage es en gran parte visitable desde 2003. El resto de edificios responden a infraestructuras de tratamiento de las colecciones y gestión museística pero también a la exposición de las colecciones almacenadas, su acceso público, actividad formativa y atención a los investigadores.

9 CAPÍTULO NOVENO: SEXTA ETAPA. LA AMPLIACIÓN COMO TENDENCIA INTERNACIONAL Y LA DESCENTRALIZACIÓN DEL MUSEO. (1997- 2017)

9.1 ANÁLISIS DE LAS PARTICULARIDADES DE LA SEXTA ETAPA

La etapa que transcurre entre 1997 y los primeros años del siglo XXI, en la que nos encontramos en la actualidad, se ha caracterizado en el ámbito de la programación y ejecución de ampliaciones de museos, por la realización de proyectos desde un planteamiento que considera una necesidad inherente el incremento de superficie del museo, con el fin de servir al desarrollo de un museo en proceso de cambio de su concepto institucional.

La dotación de mayor espacio arquitectónico se ha realizado no solo con la extensión continuada del edificio, sino con la ampliación a diversas sedes, la creación de delegaciones de un museo matriz o los cambios de sede principal a un edificio de mayor amplitud. Esta tendencia puede considerarse una consecuencia del periodo anterior, de tal modo que las actuaciones que justificaban la ampliación del museo por el crecimiento de las colecciones o por la adaptación a las demandas sociales, se extiende en esta nueva etapa de modo intensificado y genera proyectos para ampliación de museos de manera sistematizada, aplicados tanto a museos de gran relevancia, como en aquellos que son de menor notabilidad, por efecto de reflejo o imitación. Así, en el análisis del concepto de museo a lo largo de la historia que realizó François Mairesse en 2002, éste se refirió al museo como un *templo espectacular*, aludiendo al significado asociado a ambos términos, por un lado el carácter de lugar de referencia o templo y por otro, el de la espectacularidad que puede ser aplicado tanto a su sede o a la experiencia

en el museo, ambos como conceptos vinculados a la idea de museo en el cambio de siglo y ambos ligados al aspecto arquitectónico.³⁶⁴

9.1.1 Extensión museística como fórmula para la transformación conceptual

Puede considerarse que el museo de mediados de la década de 1990 fue heredero de la renovación de la institución museística producida desde la década anterior, en la cual se transformaron los museos para acoger a un público creciente, al que ofrecieron cada vez más servicios culturales en sus instalaciones, intensificando la acción museística de servicio público, al tiempo que se adaptaba la profesión del conservador, del gestor del museo y de todos sus equipos humanos, reafirmandose el trabajo especializado en el museo. El ámbito social en el que se inserta este *museo cambiante*, responde al de las democracias consolidadas y la sociedad de la globalización, en la cual la normalización del acceso a la información y a la comunicación, en un contexto en el que se produce una intensificación del uso de las nuevas tecnologías, incrementa la expectativa de disfrute del ocio cultural y la adquisición de conocimientos. En este panorama, el fenómeno de *metamorfosis* de la institución museística, ha favorecido las intervenciones de crecimiento y diversificación de las sedes de los museos para dar cabida a las funciones y servicios del museo en la sociedad del siglo XXI.

En relación con ello, pueden citarse unas reflexiones del ex director del Museo del Prado, Miguel Zugaza, por las que señalaba que:

“Lo que ha cambiado es la sociedad y su relación con el arte. Los museos han pasado de ser instituciones estrictamente académicas a convertirse en centros de educación de la sociedad; de ser frecuentados tan solo por artistas, aficionados y especialistas, a recibir a millones de ciudadanos que se acercan, desde todas las partes del mundo, atraídos por la singularidad de las obras que atesoran. No podemos negar el éxito de la transformación que han vivido los museos en las últimas décadas del siglo XX, obligados a ampliar sus instalaciones y proponer un programa de actividades

³⁶⁴ MAIRESSE, François. *Le musée, temple spectaculaire*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2002.

motivador para visitantes, a dirigirse a ellos en varios idiomas y respetando los más diversos orígenes geográficos y culturales”³⁶⁵.

Miguel Zugaza se refirió de este modo a un museo en el que se enriquecía el perfil de sus usuarios, en una sociedad que planteaba un nuevo acercamiento e interés por la creación artística y que podemos asociar a la producción cultural en su conjunto. Desde el punto de vista de este estudio, Zugaza asoció a este cambio la necesidad de ampliar las instalaciones museísticas para acoger las modificaciones derivadas de la transformación de la identidad institucional y permitir la oferta cultural museística actual. Por lo tanto, es necesario insistir en el hecho de que la adaptación del museo a los cambios en los usos sociales se produce, al igual que ocurre con otras instituciones que evolucionan al tiempo que lo hace la sociedad. En este sentido, el Comité para la Museología del ICOM, ICOFOM, celebró en 2014 un simposio internacional sobre los nuevos cambios en la museología³⁶⁶ derivados de la importante transformación de los museos, con la intención de presentar los nuevos discursos museísticos y las aplicaciones de estos en la museografía actual y poder avanzar las perspectivas de los enfoques futuros. François Mairesse justificaba este encuentro con estas palabras:

“Evocar las nuevas tendencias de la museología, es reconocer que el mundo de los museos, durante estos últimos decenios, ha conocido cambios considerables, comenzando por el crecimiento de la cantidad de museos en el mundo, como así también por su transformación radical: ya sea en materia de comunicación (en relación a la exposición o al desarrollo del museo como medio de comunicación); ya sea en materia de transformación del patrimonio, en relación a lo contemporáneo o al acercamiento a los públicos. El contexto económico (el desarrollo de la lógica neoliberal en el mundo, pero también la crisis económica), así como las transformaciones tecnológicas (el desarrollo de Internet y de lo digital) han reformado radicalmente la manera de pensar el campo museal. Nos atrevemos a suponer que estas transformaciones van a continuar y llevarán a cambios en la manera de percibir el campo museal en el siglo XXI”³⁶⁷.

³⁶⁵ ZUGAZA, Miguel, “Museos y diplomacia cultural”, en *Política Exterior*, julio-agosto 2014, n° 160, pp. 44-52

³⁶⁶ MAIRESSE, François, *Nouveles tendances de la museologie*, París: La Documentation Française, 2016.

³⁶⁷ MAIRESSE, François, “Nouvelles tendances de la muséologie”, *ICOFOM Study Series* [En línea], 43b | 2015, Publicado el 06 febrero 2018, consultado el 09 agosto 2018. URL : <http://journals.openedition.org/iss/374>

La caracterización del concepto de museo de esta etapa ha conducido a una reflexión sobre sus actuaciones y procesos por la cual se ha hablado de un *museo utópico* o en proceso de *metamorfosis* tal y como se presentó en la Universidad de Leicester³⁶⁸, o un *museo insaciable*, como lo denominó María Bolaños³⁶⁹ cuando describió la transformación del panorama museístico reciente, fruto de las prácticas desarrolladas a partir de una tendencia cultural que concede especial papel a los valores estéticos, las artes y la cultura visual y que, en consecuencia, potencia el ámbito museístico para englobar estos aspectos y ponerlos a disposición del público, ofreciendo discursos y perspectivas renovadas. Esta transformación viene acompañada de nuevas infraestructuras, cada vez más ambiciosas, en las que se potencia el carácter extensible del museo, pero también se refleja en la gestión, la creación de museos, la acogida a nuevos públicos, las reformas y las ampliaciones, configurando una situación que fue calificada en 2008 por Bolaños como un *fenómeno acelerado* y que en la actualidad, puede considerarse que ha modificado aún más esta condición, presentándose como una institución en continuo cambio profundo. La visibilidad que ha tomado el museo desde entonces, ha venido producida en gran parte por el impacto de su sede en el espacio urbano, fundamentalmente gracias a las intervenciones de ampliación de los museos preexistentes que han reforzado su presencia y proyección a partir de estas actuaciones de extensión, fundadas en conceder nuevas instalaciones bajo un criterio de adaptación a la modernidad, tanto formal como funcionalmente. De este modo, buena parte de las ampliaciones de museos realizadas en la última etapa pretenden ofrecer edificios abiertos a la pluralidad de usuarios, proyectados desde los criterios de la sostenibilidad, la accesibilidad y la multifuncionalidad.

Es en este museo insaciable y que se ofrece a la ciudadanía como espacio para el ocio cultural, espacio educativo y elemento identitario, donde se plantean nuevas políticas de transmisión, exposición y ofrecimiento al usuario de múltiples visiones y contenidos museísticos, situados en el marco de la globalización que acompaña al

³⁶⁸ Simposios celebrados en 2012 y 2013 sobre el proceso de transformación del concepto del museo.

³⁶⁹ BOLAÑOS, María, “El museo insaciable”, en *Museo, Revista de la Asociación Nacional de Museólogos de España*, 2008, 13, pp. 26-34.

cambio de siglo XX al XXI. Puede afirmarse que en este contexto el museo se ha transformado desde una triple perspectiva, conceptual, formal y funcionalmente, ha adquirido prácticas y técnicas distintas y ha ofrecido servicios y contenidos que demanda la sociedad de la globalización en la que este no es ajeno. En este sentido, la museología crítica planteó la posibilidad de que se renovaran los discursos expositivos e introdujo el importante factor del replanteamiento de la autoridad del emisor museístico, de tal modo que los enfoques en las exposiciones y en consecuencia también en otras funciones del museo, pasaron a ser más participativas, abiertas, plantearon interrogantes y solicitaron respuestas públicas. El edificio museístico acompañó a este cambio, ofreció más espacios y permitió el disfrute en el museo en tanto espacio cultural, de ocio, conocimiento, investigación y contemplación. Sus infraestructuras museográficas optaron por la aplicación de las nuevas tecnologías de la información y abrieron sus archivos a la digitalización y la creación de redes en los más amplios sentidos.

Entre los museos que mayor esfuerzo han realizado por afrontar estas nuevas perspectivas, se encuentran los museos y centros de arte contemporáneo. Muchos de ellos han ampliado en esta etapa sus edificios para mostrar su cambio conceptual, atraer nuevos públicos a un espacio vivo y dotar de nuevos espacios a sus novedosas políticas museológicas. Estos modelos museísticos se extienden por los cinco continentes, involucrados en la desacralización de la institución, la superación de la pasada visión etnocentrista cultural mediante el apoyo al lenguaje artístico globalizado y la creatividad en el marco universal. Su intención de fomentar la búsqueda de soluciones ante problemáticas comunes, les ha llevado a formar parte de redes de conocimiento, en las cuales acceder a sus contenidos se consigue mediante el uso de las nuevas tecnologías y por otro lado, a través de sus sedes descentralizadas o la potenciación de las exposiciones temporales como vía de relación institucional y de accesibilidad a las obras en puntos diversos del planeta. En el caso concreto de América Latina, su producción cultural y artística está posicionada en un lugar de reconocimiento indiscutible en las políticas museísticas de los museos de arte contemporáneo. En el análisis que realiza Javier Arnaldo de la museología contemporánea en América Latina en relación con la globalización museística, expresa que los museos han adquirido un compromiso

general de contribuir a la formación de la cultura contemporánea desde la museología, en el cual iniciaron esta exigencia programática los museos de mayor categoría, como la Tate Modern o el MoMA, el Centro Pompidou o el Metropolitan en donde sus gestores “se esfuerzan en la actualidad por dejar bien atendido el fenómeno cultural de la globalización en sus políticas expositivas y adquisiciones”, siendo además indudable la mirada hacia América en gran parte de sus acciones,, en tanto que, “los museos, tras haberse posicionado decididamente como puntales de la democratización, agentes del cambio social e impulsores de ideales de respeto a la diversidad, demandan la cooperación institucional en el panorama cultural iberoamericano”, lo que ha permitido generar redes de relaciones museísticas y culturales entre los diferentes puntos geográficos pues museos como los americanos MALI de Lima, recientemente ampliado, la Pinacoteca Nacional de Sao Paulo o el Museo de Arte Moderno de Medellín con un nueva sede contemporánea, o el homólogo de Bogotá o de Monterrey, comparten estas perspectivas de diálogo trasnacional con los museos de otros continentes, entre los cuales, se sitúan igualmente los españoles³⁷⁰ Es en este contexto en el que se desdibujan los límites geográfico culturales donde se han puesto en marcha las estrategias de descentralización de las instituciones museísticas que han venido a convertirse en las más contemporáneas de las acciones de planificación institucional de los museos extendidos.

9.1.2 Nuevos espacios para la experiencia del museo

En esta etapa varía de modo importante el perfil del usuario del museo, al concebirse esta institución como ámbito generador de experiencias, educación y enriquecimiento cultural para públicos de todas las edades, lo que se produce a consecuencia del aumento de la calidad y la esperanza de vida en la población, el impacto del turismo cultural a nivel mundial y la incidencia en la gestión museística de la diversidad de procedencias de los usuarios, tanto presenciales como virtuales. En este contexto, el museo actual cumple con el objetivo planteado

³⁷⁰ ARNALDO, Javier, “Mapas de América Latina en la museología del arte nuevo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* 2018, nº 814, pp. 4-21.

desde la Nueva Museología de llegar a ser un lugar de encuentro y de experiencias culturales, abierto y adaptado a la diversidad de públicos³⁷¹, en el ámbito de la postmodernidad y de la sociedad del ocio, globalizada.

Josep María Montaner se ha referido a las intervenciones arquitectónicas museísticas que se insertarían en este contexto como actuaciones derivadas de la acogida de la posmodernidad cultural, afirmando que los museos de aquel momento tenían que contextualizarse dentro de las intervenciones arquitectónicas que se plantearon en los años ochenta a raíz de la emergencia de una cultura del ocio en la sociedad postindustrial que fomentó que se crearan, ampliasen y transformaran multitud de ellos, e hizo referencia a las consecuencias sobre la gestión del museo que implicada la acogida de nuevos públicos y su satisfacción, que solicitaron nuevos servicios de exposiciones, ámbitos para consumo cultural y de ocio y su repercusión en el funcionamiento técnico del museo en cuando a nuevas estructuras de gestión de públicos, actividad, colecciones y dirección de la política de la institución³⁷².

Puede estimarse en la actualidad que estos nuevos usuarios son en gran medida públicos locales y públicos internacionales que entienden al museo como un espacio de enriquecimiento cultural y que emplean sus infraestructuras como ámbitos para el desarrollo personal, emocional e intelectual, pero también para la participación en las acciones en turismo y la sociedad del ocio cultural y del consumo de masas. Los museos, en tanto agentes participantes con alto papel en las políticas de transformación urbana, han acogido a una diversidad de usuarios creciente, al tiempo que sus sedes se ampliaban y se descentralizaban para llegar a distintos escenarios de uso. La dimensión digital del museo adquiere aquí también especial importancia al agrandar la capacidad de servicio público del museo y

³⁷¹ Los estudios de público se realizan desde principios del siglo XX con relevancia en la museología anglosajona. Para conocer la situación del público actual de los museos en España son de interés las publicaciones y trabajos que se realizan desde el Laboratorio Permanente de Público de los Museos de la Subdirección General de Museos Estatales del Ministerio Cultura y Deporte. De las múltiples publicaciones destaca: PÉREZ SANTOS, Eloísa; GARCÍA BLANCO, Ángela (dir.), *Conociendo a nuestros visitantes. La experiencia de la visita al museo*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013.

³⁷² MONTANER, J.M., *Op. Cit.*, 2003.

atraer a potenciales usuarios virtuales que podrían acudir en un tiempo futuro a su sede arquitectónica siendo usuario físico y potencial visitante.

9.1.3 La exaltación de la ampliación del museo y su revisión actual

Diversos autores han escrito sobre las particularidades del edificio museístico en estas fechas como Francisco Asensio Cerver,³⁷³ Victoria Newhouse,³⁷⁴ o Raúl Barreneche³⁷⁵ entre otros, ofreciendo un panorama infinito en el cual la ampliación del museo ha ocupado un lugar destacado como recurso de la política cultural y la proyección arquitectónica contemporánea de modo explícito; el museólogo Dominique Poulot calificó este fenómeno de “exaltación arquitectónica”, generadora de un paisaje museístico contemporáneo en donde se manifiesta la arquitectura museística adaptada al proceso de cambio y reconceptualización de estas instituciones. No obstante, advirtió de la presencia de lo que calificó como multiplicación de las encarnaciones arquitectónicas del museo y señaló que, frente a la planificación del programa arquitectónico del museo que se desarrolló en etapas anteriores, con el importante punto de partida de la reflexión y programación ofrecida por los profesionales del periodo de entreguerras, la etapa iniciada a finales de los años 90 ha carecido, en gran parte, de una planificación del edificio museístico coherente y acorde con los fines de la institución. La afirmación que Poulot realizó a principios del siglo XXI al señalar que “sin embargo, del panorama presente no parece emerger ninguna doctrina particular, bien al contrario de lo que ocurrió con los manifiestos modernos que inspiraron los museos funcionalistas de la primera mitad del siglo XX”, pone de manifiesto la carencia de reflexión teórica sobre las condiciones del edificio museístico, lo que se ha venido superando en la actualidad gracias al desarrollo de un trabajo de análisis y de diálogo entre los responsables del museo, conservadores, directores y personal técnico especializado y el equipo arquitectónico designado para llevar a cabo la modificación de su sede³⁷⁶.

³⁷³ ASENSIO CERVER, Francisco, *La arquitectura de los museos*, Barcelona: Atrium Editorial, 1997.

³⁷⁴ NEWHOUSE, Victoria, *Towards a new museum*, Nueva York: The Monacelli Press, 1998.

³⁷⁵ BARRENECHE, Raúl A. *New museums*, Nueva York: Phaidon Press, 2005.

³⁷⁶ POULOT, D., *Op. Cit*, 2011.p. 125.

Es en este proceso de cambio, donde el museo ha sido cuestionado por haberse convertido en productor de excesiva actividad, en algunos casos tachada de ser efímera o de tener un componente meramente representativo; igualmente se ha criticado un aparente alejamiento del concepto de conservación, frente al auge del turismo cultural, tal y como lo señaló Fernando Checa al mencionar los condicionantes que había impuesto la politización de estas instituciones sobre su gestión, recordando las críticas realizadas desde el siglo XIX y principios del siglo XX por autores como Zola, Valery o Marinetti, que respondían a un sentimiento de decepción sobre la capacidad del museo para atender a las expectativas de la sociedad de su tiempo, a pesar de que sus orígenes ilustrados hubieran planteado ya la esencia de la institución, precisando que:

“Lo que hoy entendemos como museo es hijo del momento histórico-cultural de la Ilustración. De aquí proceden algunas de sus características esenciales, como son las de su vocación de servicio cultural, su sentido pedagógico y, como elemento fundamental, su carácter abierto y, en cierta manera, público.”³⁷⁷

La crítica al museo en muchos casos, se ha fundado en el cuestionamiento de su redimensionamiento como institución sociocultural al ser éste un objeto de la política cultural y de la programación turística, como una de las instituciones que mayor oferta cultural ofrece en el ámbito del ocio cultural, no obstante es un generador de recursos económicos y de desarrollo por sus propios beneficios en la comunidad³⁷⁸. La valoración de los aspectos positivos y negativos que confluyen en la relación que se produce entre el patrimonio cultural, el museo y el turismo, así como la consiguiente generación de beneficio económico en la comunidad local, regional o nacional, han dado lugar a muchos escritos, encuentros y debates, bajo

³⁷⁷ CHECA, Fernando, “La experiencia del museo” en *Revista de Libros*, , Segunda época, 1 de enero de 2004, nº 88.

³⁷⁸ Entre las publicaciones sobre museos y turismo cultural, véase: AAVV: *Turismo cultural: el patrimonio histórico como fuente de riqueza*, Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2000; MARTÍN MATEO, Ramón, “El binomio turístico-cultural”, en *Patrimonio cultural y derecho*, 2000, nº 4; DELCLAUX BRAVO, Ana Luisa, “Turismo cultural sostenible”, en, *Revista de museología*, 2009, nº. 44, pp. 109-111.

distintas perspectivas, compartiendo algunas de ellas las particularidades de los componentes de la teoría de los no-lugares propia de las ciudades, propias del concepto de la *sobremodernidad* planteado por el sociólogo Marc Augé³⁷⁹, desde los estudios del urbanismo contemporáneo y el uso social del espacio urbano. No obstante, gracias a las altas dosis de creatividad arquitectónica que adquieren los edificios museísticos en esta etapa y de su capacidad regeneradora del espacio urbano público, especialmente en los distritos históricos culturales³⁸⁰, el edificio del museo se convierte en un privilegiado elemento receptor y generador de valores de enriquecimiento a través de los efectos derivados de la cultura, su rentabilidad social y la dimensión económica de la misma, lo que ha permitido que se impulsen muchas actuaciones de ampliación de museos históricos en el cambio de siglo XX al XXI, que se revitalizan y se sitúan de nuevo en la contemporaneidad bajo el convencimiento de su contribución al desarrollo en el sentido más amplio, desde la perspectiva del acceso a la cultura y la función museística, pero atendiendo a conseguir los beneficios que se entienden alcanzables por uno de los centros dinamizadores de la ciudad contemporánea.

En este contexto, podemos señalar que se han realizado ampliaciones de museos con el objetivo de potenciar el papel de estas instituciones en la estrategia de la política cultural de gentrificación urbana o de impulso a localidades en declive. El trabajo editado por Iñaki Arrieta Urtizberea³⁸¹ en 2006 presentó el panorama de confluencia de motivaciones del turismo y de la gestión museística, que impulsaba que se considerase a los museos entre los recursos más relevantes en la política cultural. Como ejemplos, destacan las ampliaciones realizadas bajo la fórmula de la descentralización de los museos del Louvre en la ciudad de Lens o el Pompidou en Metz, ambos en Francia, o la descentralización del Hermitage en Rusia, que responden a estos planteamientos de desarrollo turístico y económico a través del impacto de la infraestructura museística en el entorno. Obviamente el modelo tomado como referencia, con la distancia que impone la titularidad pública o

³⁷⁹ AUGÉ, Marc, *Los no lugares*, Barcelona: Gedisa editorial, 2017.

³⁸⁰ LAYUNO ROSAS, M. A, “The functions of museums in the construction of urban space: The Paseo del Prado in Madrid”, en *Arte y Ciudad- Revista de Investigación*, nº 10, 2016, pp. 129-158.

³⁸¹ ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki (ed.), *Museos, memoria y turismo*, Bilbao: Universidad del País Vasco, Servicio Editorial, 2006.

privada de estas instituciones, es el caso del Guggenheim de Bilbao generado en la etapa anterior, en el que convergieron varios intereses en su concepción como institución cultural de origen americano en el País Vasco.

En lo referido a los procesos de ampliación de esta etapa, puede realizarse una diferenciación de dos periodos: el primero de ellos transcurre entre 1997 y 2007 y responde al desarrollo de la etapa anterior. En él se inauguran ampliaciones proyectadas desde mediados de la década de 1990, que se alargan en su ejecución hasta inaugurar en torno a la fecha del año 2000. En este estudio, se han abordado varios de estos proyectos en la etapa anterior, al ser actuaciones proyectadas con anterioridad, lo que permite flexibilizar la fecha de cierre de la etapa precedente entre 1996 y 2000. En esta etapa se construyen diseños arquitectónicos basados en una nueva experimentación formal que tiene como precedentes diseños innovadores de etapas anteriores como el de Santiago Calatrava para el Milwaukee Museum o fundamentalmente la experiencia y los significantes derivados de la incorporación de la pirámide de Pei en el entorno palaciego del Museo del Louvre. Se realizan proyectos singulares en los que el contenedor arquitectónico destaca y transmite valores de la institución y de su colección como el cambio de sede del Museo de la Acrópolis de Atenas de Bernard Tschumi, la ampliación del Museo del Prado de Rafael Moneo y la ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Jean Nouvel; obras basadas en la discreción de la intervención como la ampliación en el Glass Pavilion del Museo de Arte de Toledo en Ohio de SAANA, actuaciones de gran escala y preponderancia con respecto al edificio original como la ampliación del Museo de Arte de Denver en EEUU proyectado por Libeskind, o proyectos personalistas, como la extensión del Museo Hans Arp en Bonn, proyectado por Richard Meier en 1995 e inaugurado en 2007.

El segundo periodo transcurriría entre 2008 y el presente, con una generalización de los procesos de ampliación anexa de los museos, los cambios de sede, las extensiones por descentralización que derivaron en una prolongación del museo en sedes dependientes, superando fronteras e incluso ámbitos continentales y que ha proclamado la extensión del museo en esta etapa en un espacio que adquiere dimensiones mundiales. En este periodo destacan entre las actuaciones de

ampliación anexa, la realizada para la Galería de Arte de Ontario en Canadá, proyectada por Frank Gehry; las ampliaciones proyectadas por Renzo Piano para varios museos como el Chicago Art Institute, el LACMA, el museo Isabella Stewart Gardner de Boston, la ampliación del Kimbell Art Museum en Fort Worth y el cambio de sede del Whitney Museum of American Art de Nueva York; la ampliación del Museo de Bellas Artes de Boston, diseñada por Norman Foster o la ampliación del Museo de Historia Militar de Dresde, obra de Daniel Libeskind. En Inglaterra, se inauguraron las ampliaciones del Ashmolean Museum de Oxford, por proyecto de Rich Mather y la extensión de la sede del Museo de Historia Natural de Londres en el Darwin Centre, con diseño arquitectónico de Moller, entre otras. En Alemania se amplió el Museo de Moritzburg de Halle por los arquitectos Nieto y Sobejano y abrió la ampliación del Städel Museum de Frankfurt, por Schneider y Schumacher. En Holanda destaca la ampliación del Stedelijk Museum de Amsterdam del estudio de Benthem Crouwel, la intervención de renovación del Rijksmuseum, por los españoles Antonio Cruz y Antonio Ortiz, o la nueva ampliación del Museo Van Gogh por el holandés Hans van Heeswijk. En España se han ampliado en esta etapa, los museos Pablo Serrano de Zaragoza, con proyecto de José Manuel Pérez Latorre, el Museo Arqueológico de Córdoba por el equipo de arquitectos IDOM, el Museo de San Telmo de San Sebastián por Nieto y Sobejano, y se ha remodelado y ampliado el Museo Arqueológico Nacional, bajo proyecto de Juan Pablo Rodríguez Frade, quien ha dotado también de condiciones museográficas a la nueva sede del Museo de Málaga. Entre los museos que extienden su sede a edificios independientes creando una red museística, se abre en 2009 una sede del Museo Rodin de París en Salvador de Bahía; en 2010 el Museo Pompidou de París en la ciudad de Metz, con diseño de Shigeru Ban, en 2012 la sede del Louvre Lens, de diseño del equipo SANAA y en 2017 el Louvre en Abu Dhabi, en la Isla de Saadiyat, cuyo proyecto ha desarrollado el estudio del arquitecto Jean Nouvel.

Termina esta etapa con una crisis de las ampliaciones museísticas en el marco de la globalización que, afectadas por la falta de recursos por la crisis económica mundial y por las críticas a las dimensiones y magnitudes que adquieren las actuaciones de extensión del museo desde finales de los 90, ven paralizarse

planificaciones o pretendidas actuaciones, al tiempo que se reitera el valor que adquiere la sostenibilidad en el marco de la institución, de su arquitectura y servicios; sin embargo no dejan de realizarse y optan por la metamorfosis de su propio concepto para ofrecer diversas soluciones adaptadas a las necesidades actuales. En este sentido, adquiere un especial papel la renovación museística y la creación de nuevos museos como productos culturales empleados en estrategias de competitividad entre metrópolis cuyos distritos culturales se potencian para superar los estándares de calidad paulatinamente, con la aplicación de fórmulas de márketing urbano en distintos escenarios que actúan en paralelo en las grandes urbes o que permiten la incorporación de nuevas ciudades al mapa global³⁸².

En nuestro país, dos proyectos que se plantean como objetivos en un futuro cercano son la remodelación del Salón de Reinos para el campus museístico del Museo del Prado por Norman Foster y Carlos Rubio o la descentralización del Hermitage en la ciudad de Barcelona.

9.2 EJEMPLOS DE REFERENCIA

9.2.1 Ampliaciones en museos europeos

9.2.1.1 Ampliación del Museo Histórico Alemán (2003)

El Museo de Historia de Alemania o Museo Histórico alemán fue ampliado en 2003 bajo proyecto de I. M Pei. Se trata de una fundación pública (desde 2008) creada en 1987 para presentar la historia alemana en relación con la historia internacional. El museo está situado en la avenida Unter den Linden de Berlín. Su edificio principal es la antigua armería (Zeughaus) del siglo XVII, que fue adaptada al uso museístico en 1988 por el arquitecto Aldo Rossi. Diez años más tarde se puso en

³⁸² PRECEDO, Andrés; OROSA, J. J.; MIGUEZ, Alberto, “De la planificación estratégica al marketing urbano: hacia la ciudad inmaterial”, en *EURE*, Vol. 36, n 108, 2010, pp. 5-27.

marcha la actuación de ampliación del edificio para la que Pei inició su proyecto de diseño arquitectónico en 1998. Con la intervención de Pei se generó una contraposición entre la arquitectura histórica y la moderna que permitió un



diálogo formal entre lenguajes arquitectónicos. La ampliación dotó al museo de un espacio de exposiciones temporales de 2.700 m²

Ilustración 151 Museo de Historia de Alemania, ampliación patio central (Fotografía en web del museo)

9.2.1.2 Ampliación del Boijmans Museum de Rotterdam (2003)

Uno de los museos que ha ido incrementando sus espacios a lo largo de su historia ha sido el Museo Boijmans de Rotterdam. Comenzó la década del 2000 anexionando a su edificio un ala de exposiciones y servicios públicos (librería, centro de documentación digital, etc.) proyectada por los arquitectos belgas Paul Robbrecht y Hilde Daem con la finalidad de dotar de instalaciones más adecuadas para recibir a un público creciente y favorecer una experiencia cultural más satisfactoria. A partir de esta ampliación se pudieron diferenciar el espacio de las exposiciones temporales separándolo arquitectónicamente del ámbito de exposición permanente, situado en el edificio de Van der Steur.



Ilustración 152. Museo Boijmans, edificio de recepción de visitas y exposiciones (Fotografía en web del museo)

9.2.1.3 Nueva sede para el Ordrupgaard Museum Copenhagen (2005)

En 2005 se abrió al público la ampliación del Museo Ordrupgaard de Copenhagen que provocó una modificación del espacio y el carácter del museo. Este museo fue abierto como museo público en 1953 y su origen se halla en la colección privada del magnate Wilhelm Hansen (1868-1936) formada por obras impresionistas y de artistas daneses, que se albergó en un edificio encargado en 1916 al arquitecto Gotfred Tvede (1863-1947). La ampliación fue proyectada en 2001 por la arquitecta angloiraquí Zaha Hadid ganadora del concurso convocado por el Ministerio de Cultura de Dinamarca en 2001 en el cual el jurado valoró positivamente el contraste de lenguajes arquitectónicos que se provocaba entre la propuesta de Hadid y el edificio existente. La extensión del Ordrupgaard ha ampliado al edificio histórico con una superficie de 1.150 m²; su diseño se plantea a partir de un estudio de la interrelación entre la arquitectura y el entorno en el que se encuentra, de modo que el nuevo edificio se inserte en el paisaje, pues se basa en su interpretación del espacio circundante y en el tipo de relación que se produce con el edificio original. Es un edificio de una sola planta, de trazado curvilíneo y cerramiento de su superficie mediante un diálogo de materiales traslúcidos y opacos.



Ilustración 153. Museo Ordrupgaard, vista de los dos edificios
(Fotografía de la web del museo)

La ampliación se proyectó previo estudio del paisaje y de la relación entre la potencial extensión y el entorno natural, en el que pretende ofrecer una continuidad con el espacio natural y un juego de percepción. Los materiales predominantes escogidos fueron el vidrio y la lava negra, esta última tiene un

efecto cromático que se torna entre negro y gris al recibir la acción de agentes externos como la luz, el viento o la temperatura. El interior se distribuye en salas de exposición, cafetería, área de acogida y zonas de circulación y de contemplación del jardín exterior.

9.2.1.4 Ampliación del Museo Hans Arp Bonn (2007)

El nuevo edificio del Museo Hans Arp, situado a orillas del Rhin, en la localidad de Romangen, es una construcción efectista proyectada por Richard Meier e inaugurado en 2007. Este museo dedicado a la obra del artista dadaísta franco-alemán Hans Arp (1886-1966), se originó a raíz de la iniciativa del galerista y coleccionista Johannes Wasmuth (1936-1997) dirigida a reconvertir una antigua estación de ferrocarril, la estación de Rolandseck, en centro de exposiciones de piezas de artistas de principios del siglo XX y de obras de creación artística contemporánea. La estación de Rolandseck se construyó 1856, siendo de las primeras construcciones ferroviarias de Alemania. Por sus características, es considerada patrimonio cultural de la región del Rhin. Se utilizó hasta la finalización de la Segunda Guerra Mundial y en 1958 fue planteada su demolición para ser sustituida por una estación de nueva planta; sin embargo, consiguió ser preservada a raíz del apoyo de Johannes Wasmuth, quien contaba con un plan para la transformación de la estación en espacio para albergar una galería de arte contemporáneo, presentación de exposiciones y dotación de talleres de creación artística. Con él colaboraron artistas como Hans Arp, Oskar Kokoschka, Marcel Marceau y otros, lo que pronto la convertiría en un centro cultural dedicado al arte de vanguardia.

En un principio la estación se dedicó a albergar la obra de Arp, sin embargo el crecimiento de la colección supuso problemas de capacidad del edificio, de modo que a finales de la década de 1980, Wasmuth propuso al arquitecto Richard Meier la construcción de un nuevo edificio para el Museo Arp que habría de situarse cerca de la estación. Este nuevo edificio se concibió para conservar la colección de Hans Arp y de su esposa Sophie Täuber-Arp (1889-1946). Meier escogió un

terreno para su ubicación en la parte superior de la montaña y comenzó a redactar el proyecto en el año 2000. Sin embargo, tres años antes, falleció el promotor de este museo y pese a la planificación de grandes actuaciones arquitectónicas, la actividad cultural de la estación cesó en 1997 y solamente se retomó en 2004, cuando se puso en marcha una importante operación de desarrollo cultural³⁸³.

El nuevo edificio para las colecciones artísticas se inauguró en 2007 y se dedicó a la obra de Arp, manteniendo a la estación como espacio de exposiciones y acceso del visitante al Museo Arp a través de un recorrido subterráneo primero y en elevadores, después. A pesar de la distancia y diferencia de altura entre los dos edificios, el proyecto de Meier pretende ofrecer un espacio para la visita gradual a las salas del museo en la que fomenta una experiencia de tránsito progresivo hacia el espacio de contemplación de la obra de Arp y articula una relación entre el espacio natural y las construcciones preexistente y moderna. Emplea el color blanco en los paramentos que caracteriza la obra de Meier.



Ilustración 154. Museo Arp de Bonn, vista del conjunto de edificios (Fotografía en la web del museo)

De este modo, el edificio del museo se vincula funcional y simbólicamente con la estación de tren Rolandseck situada al pie de la ladera; en ella se inicia el recorrido hacia las salas de exposición permanente que se hayan situadas en lo alto del edificio moderno. La estación de tren es por tanto la entrada principal del Museo Arp y el paso obligado para el visitante. Una vez atravesada, el tránsito hacia el

³⁸³ Para información sobre el proyecto véase la página web del estudio de Richard Meier: <http://www.richardmeier.com/?projects=arp-museum>, consultada el 21 de diciembre de 2014; FONG, Diana: “Arp Museum Opens With Architect Richard Meier's Newest Coup”, en Deutsche Welle, 01.10.2007.

edificio de Meier, implica recorrer un túnel de hormigón de 40 metros de largo que desemboca en una sala de exposiciones y posteriormente, un segundo túnel de 35 metros de largo que finaliza en un patio que da acceso a dos elevadores que ascienden por una torre cónica y transparente y que conducen al visitante a una pasarela para llegar a las salas de exposición. La obra de Meier propone de este modo una experiencia de la visita en la que se producen recorridos dirigidos, los juegos de luces y percepciones espaciales en un tránsito gradual hacia la obra artística de Arp.

9.2.1.5 Nueva sede del Museo de la Acrópolis de Atenas (2007)

El Museo de la Acrópolis de Atenas ha sido ampliado en varias ocasiones, la intervención más reciente ha sido el cambio de sede, realizada como operación de construcción de un nuevo inmueble museístico para albergar las esculturas de la Acrópolis. Tal y como se ha señalado con anterioridad, el primer edificio del museo de la Acrópolis fue proyectado por Panayotis Calcos (1864-1874) y se situó frente del Partenón; pronto mostró deficiencias de falta de superficie debido a la sucesiva incorporación de piezas arqueológicas halladas en las excavaciones en la Acrópolis, de tal modo que 1888 se planteó por primera vez la actuación de ampliación. Tras una extensión en la década de 1930, el Museo de la Acrópolis volvió a presentar carencias de superficie. El siguiente proyecto de ampliación lo realizó el arquitecto Patroclos Carandinos en la década de 1960. Mediante esta extensión se añadió superficie museística en un terreno arqueológico condicionante de la actuación. Esta ampliación fue inaugurada en 1964³⁸⁴; sin embargo, la necesidad de protección de las obras escultóricas originales del yacimiento, evitando su estancia al descubierto, provocó un nuevo déficit de superficie en el edificio del museo.

A partir de los problemas de espacio a consecuencia de la instalación de los restos escultóricos de la Acrópolis, se consideró necesario construir un nuevo edificio en un ámbito externo a este recinto, que permitiera respetar las ruinas clásicas y que concediera además mayores dimensiones al museo, para poder ofrecer los servicios propios de una institución museística moderna. La agresión medioambiental a los restos arqueológicos había sido, por tanto, el factor que condicionó la necesidad de mayor superficie, dado que era preciso proteger las esculturas bajo un edificio; además de ello, se añadió el factor que implicó ofrecer infraestructuras y servicios acordes con el turismo de masas que acude a Grecia.

³⁸⁴ La ampliación inmediatamente anterior a la obra contemporánea fue realizada por proyecto de Pátrolos Carandinos y Yannis Miliados. Se basó en la intención de respeto al yacimiento de la Acrópolis. Sobre esta actuación puede obtenerse una referencia en el artículo de GARCÍA ALFONSO, Eduardo, "El nuevo Museo de la Acrópolis de Atenas, clasicismo contemporáneo", en *Revista de Museología*, 2009, nº 44, pp. 47-63.

La planificación para dotar de una sede al museo de la Acrópolis se había iniciado en la década de 1970 con la convocatoria de dos concursos de ideas³⁸⁵. Años más tarde, se consideró que los terrenos escogidos para la ubicación del nuevo edificio no eran los adecuados, lo que implicó una nueva convocatoria de concurso de ideas, que se realiza en 1989 y que fue avalada por la Unión Internacional de Arquitectos. En las nuevas bases del concurso se establecía como ámbito de actuación un terreno situado al sur de la colina de la Acrópolis, frente del teatro de Dioniso. Sin embargo, tras esta convocatoria, fueron hallados restos arqueológicos en la cercanía de esa finca, a consecuencia de las obras para las infraestructuras del metro de Atenas lo que provocó el replanteamiento de las necesidades y la adopción de los hallazgos al proyecto³⁸⁶, de modo que el proyecto que había sido seleccionado en 1989 tuvo que rechazarse por cambio de situación debido a los hallazgos arqueológicos y se estableció un nuevo procedimiento de gestión de esta actuación.

El Ministerio de Cultura griego convocó de nuevo un concurso internacional de proyectos en el año 2000, cuyas bases solicitaban que se ampliara el museo mediante una única construcción que ofreciera condiciones que no supusieran obstáculos para poder mantener la visión del Partenón. Resultó ganador el proyecto de Bernard Tschumi consistente en un edificio de base trapezoidal, sobre la que reposa un cuerpo rectangular de mismas dimensiones y orientación que el Partenón. Su edificio pretende adaptarse al terreno en el que se levanta y dialoga con la Acrópolis. La relación con el Partenón se establece a partir del propio diseño de la estructura superior y por el efecto evocador de las columnas que tienen como objetivo matizar la intensa luz de Atenas, pero al tiempo crear efectos de claroscuro sobre las esculturas, tal y como ocurría en su emplazamiento original.

³⁸⁵ Un primer concurso de ideas en 1976 en el que solamente participaron arquitectos griegos y un segundo concurso en 1979; sin embargo en el transcurso de este procedimiento se modificaron las necesidades de programación al plantearse necesario conservar en el museo las esculturas de las cariátides del Erecteion, lo que implicó acentuar los requisitos de infraestructuras para la conservación de las colecciones

³⁸⁶ En las obras del metro de Atenas se realizadas entre 1993 y 1997, se encontraron restos de ocupación datados desde finales del III milenio a.C. hasta la época bizantina; esta situación ralentizó la actuación y al mismo tiempo que enriquecía el espacio sobre el que se debía asentar el nuevo museo



Ilustración 155 Acrópolis y nuevo Museo de la Acrópolis de Atenas. (Fotografía en web de turismo de Atenas)

El nuevo edificio tiene una superficie total de 25.000m² distribuida en cuatro niveles principales. Integra y respeta los restos hallados en el solar y ofrece nuevos espacios expositivos, con una superficie de exposición permanente de 14.000 m², siendo diez veces mayor a la existente en el edificio histórico y ofrece nuevos servicios al público. La inversión ascendió a 129 millones de euros. Con la apertura del nuevo Museo de la Acrópolis en 2009, se ha generó un nuevo itinerario de público en el entorno del museo y de la Acropolis.

9.2.1.6 Ampliación del Museo Franz Marc de Kochel am See (2008)

El Museo Franz Marc, situado en Kochel am See, en el sur de Alemania, fue ampliado por la anexión de un edificio de nueva planta levantado entre 2006 y 2008, financiado por la Fundación Etta y Otto Stangl. Para su ejecución se convocó un concurso arquitectónico del que resultaron adjudicatarios los arquitectos Diethlem and Spillmann de Zurich. En esta ampliación se ha pretendido una composición de líneas puras que busca la armonía en su relación con el edificio antiguo, construido hacia 1900 y el paisaje circundante, al tiempo que ofrece



espacios de una atmósfera de tranquilidad y cotidianeidad en el marco del museo. La ampliación del espacio de exposición es de 700 m²; cuenta además con sala de conferencias, tienda y espacios de uso público

Ilustración 156. Museo Franz Marc, vista de los dos edificios. (Fotografía en la web del museo)

9.2.1.7 Rehabilitación y ampliación del Museo Moritzburg de Halle (2008)

El caso del Museo de Arte de Moritzburg responde a una ampliación en altura de un edificio patrimonial de arquitectura religiosa y defensiva del siglo XV que fue acondicionado como museo a principios del siglo XX. El Museo de Arte de Moritzburg fue creado en 1885 como Museo Municipal de Bellas Artes y Artes Industriales y se albergó desde 1904 en el castillo de Moritzburg. En su colección conserva obras desde la Edad Media hasta el siglo XX, con una importante representación de artistas alemanes de las primeras vanguardias. La sede del museo fue ampliada en 2008, a consecuencia de la intervención de rehabilitación del castillo, que se encontraba en estado de ruina y deterioro debido a las sucesivas alteraciones a las que había sido sometido principalmente por su uso como edificio de carácter defensivo³⁸⁷ ante las cuales Frederick Shinkel propuso medidas de conservación. El museo conserva una colección de pintura expresionista alemana, con obras representativas de la producción de Lyonel Feininger.



Ilustración 157. Museo de Moritzburg (Fotografía: Roland Halbe)

La intervención museística parte de la situación generada a raíz de la recepción de una donación en beneficio de la Fundación Moritzburg, gestora del museo. Esta fundación recibió una donación por parte del coleccionista Hermann Gerlinger,

³⁸⁷ El castillo de Moritzburg fue construido como palacio arzobispal siendo un ejemplo de la arquitectura militar y religiosa característica de Alemania a finales del siglo XV. Durante la Guerra de los Treinta Años (1618-1648) sufrió el derrumbe de las alas norte y oeste y permaneció en estado ruinoso. Sin embargo, este castillo materializaba con su estado de deterioro la concepción de la ruina romántica. Frederick Schinkel propuso en 1928 una serie de medidas dirigidas a su protección, que finalmente no fueron llevadas a cabo.

que impulsó una intervención de rehabilitación y ampliación de superficie para el Museo de Moritzburg, pues consistió además de una aportación económica, el ingreso de una colección de obras del grupo Die Brücke, con la condición de mantenerlas en la exposición de modo permanente, lo que permitiría completar la presencia de artistas de las primeras vanguardias en su exposición, añadiendo obra de Kirchner, Nolde y Heckel entre otros autores.

La Fundación Moritzburg y el Estado de Sajonia-Anhalt convocaron en 2003 un concurso internacional de proyectos del que resultaron adjudicatarios los arquitectos Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano, quienes redactaron el proyecto de rehabilitación y ampliación entre 2004 y 2005, ejecutándose entre 2005 y 2008. La inversión total ascendió a 18 millones de euros³⁸⁸.

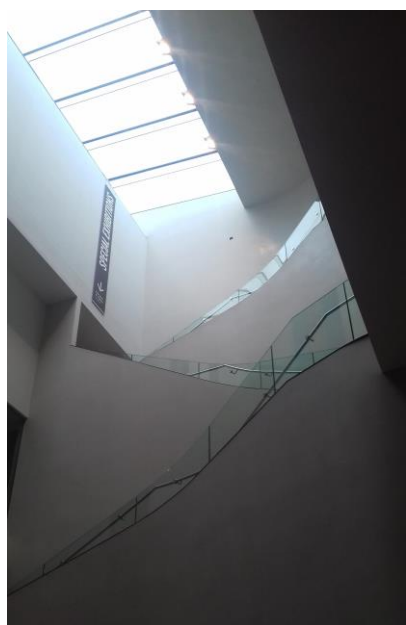
El diseño de Nieto y Sobejano planteó una evocación de motivos iconográficos de la obra de Feininger en su composición formal. En su proyecto pretendieron que se fundieran la construcción moderna con la antigua y que entablase una relación entre ellas y el entorno urbano circundante. Para ello la intervención arquitectónica superpuso una nueva superficie sobre la ruina original del castillo, concibiendo al edificio moderno como una plataforma sobreelevada para salas de exposición, que permite generar una planta más y conceder una mayor entrada de luz natural.

Con esta actuación se amplió la superficie del museo en altura, creciendo sobre el edificio existente y manteniéndose en su perímetro. A través de esta intervención se dotó al castillo de Moritzburg de una nueva cubierta y se añadió además una torre de acceso al edificio, de material metálico en contraste intencionado con el edificio histórico.

³⁸⁸ “Ampliación del Museo de Moritzburg”, en *El Croquis*, 2007, vol. 136/137, pp 202-209.

9.2.1.8 Ampliación del Ashmolean Museum de Oxford (2009)

La Universidad de Oxford y la Heritage Lottery Fund promovieron la ampliación del Ashmolean Museum de Oxford, a la que destinaron una inversión de 61 millones de libras. Esta intervención es la más reciente de todas las que han ido ampliando el edificio anterior del Ashmolean, de estilo neogriego construido a principios del siglo XIX y abierto al público en 1845, y que contabilizó veinte actuaciones de ampliación parciales, por las que se fue ocupando el patio trasero



del edificio principal con volúmenes, habiendo sido muchos de ellos demolidos. El proyecto arquitectónico se encargó al arquitecto británico Rick Mather.

Ilustración 158. Ashmolean Museum, escalera (Fotografía en web de Rich Mather)

La nueva extensión se estructura en 6 plantas y planta baja, en las que se incluyen 4 plantas para exposición permanente, una para exposiciones temporales y bajo cubierta para la cafetería. Crea además espacios didácticos y para la investigación de colecciones. El diseño se basa en la relación entre dos grandes escaleras de caracol que unen los dos edificios, moderno y original, siendo por sus características elemento de orientación en la visita. Por otra parte, se han efectuado intervenciones de restauración del edificio original en paralelo a la ampliación.

9.2.1.9 Ampliación del Museo Holburne de Bath (2011)

En el año 2011 fue ampliado el Museo Holburne de Bath, cuya colección es de arqueología y bellas artes, procedente de la colección del almirante de la armada victoriana Sir William Holburne (1793- 1874). Su sede principal es un edificio georgiano del XVIII, abierto al público en 1916 y que presentaba carencias para el uso museístico y demandaba más superficie. La operación de ampliación de espacios se solucionó con la redacción de un proyecto arquitectónico por parte de Eric Parry, que pretendió paliar la insuficiencia de superficie y de espacios de confort para el público que mantenían las instalaciones del museo. Con el nuevo proyecto se logró doblar la superficie museística y dotar al edificio de nuevos almacenes, archivo, área educativa, espacios de confort para el visitante y nuevas salas de exposición; además, se eliminaron las barreras arquitectónicas propias de un edificio histórico. La fachada combina los elementos metálicos, cerámicos y el vidrio. El uso del vidrio y la cerámica se integró con el paisaje ajardinado y con la arquitectura clasicista propia de la ciudad de Bath, esta vinculación formal se valora positivamente en el entorno urbano y natural del jardín³⁸⁹

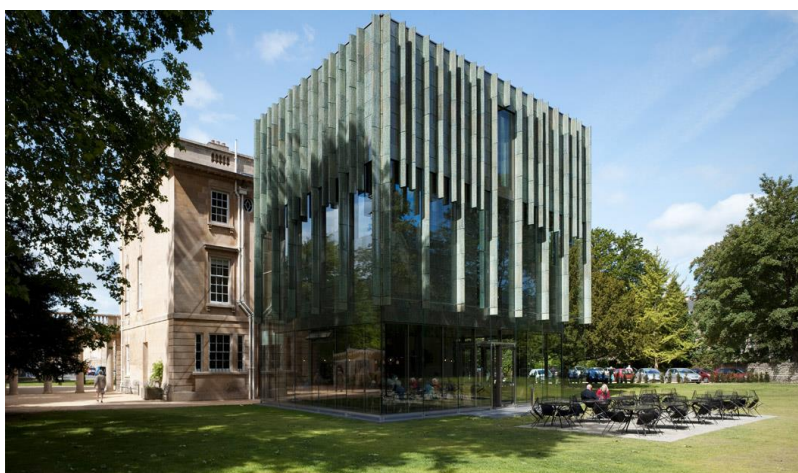


Ilustración 159. Museo Holbourne, vista de los dos edificios (Fotografía en web Parry Architects))

³⁸⁹CHRISTIANSEN, Rupert, “The Holburne museum is a good thing”, en *The Telegraph*, 27 de agosto de 2012.

9.2.1.10 Rehabilitación y ampliación del Museo de Historia Militar de Dresde (2011)

Entre el año 2001 y 2011 se desarrolló la ampliación del Museo de Historia Militar de Dresde, por la que se convierte en el Museo de las fuerzas armadas de Alemania. El Museo de Historia Militar se encuentra situado en un complejo del ejército ubicado a las afueras del centro histórico de Dresde, en un edificio de antiguo uso como arsenal, construido en 1873, de lenguaje clasicista, que en 1897 pasó a ser sede museística del ejército de los diferentes gobiernos en Alemania. Se trata de un museo de colecciones militares y de carácter histórico cuya misión es narrar la historia militar de Alemania, con especial atención en el desarrollo de la Primera y Segunda Guerra Mundial y el holocausto nazi.

En el año 2001 se convocó concurso para su ampliación y reorganización, de manera que la intervención arquitectónica implicara también un cambio en el discurso museístico sobre la concepción de la historia bélica. Resultó adjudicatario el estudio de Daniel Libeskind, que presentó una propuesta de ampliación con fuerte dramatismo formal e ideológico con un diseño en el que una construcción moderna atraviesa el edificio original a modo de cuña. Los materiales de diferente índole entre los dos edificios, piedra en el edificio original y acero, vidrio y hormigón, en la ampliación contemporánea, así como los lenguajes arquitectónicos contrapuestos, producen una dramática forma de transmitir la misión del museo y la concepción de su exposición.

La propuesta de Libeskind dotó al museo de un nuevo recorrido y amplió su superficie hasta los 14.000 m² en su totalidad³⁹⁰. El proyecto supuso una inversión del estado alemán de 85 millones de euros. Tanto el objetivo de la concepción formal del conjunto, generada por una intervención agresiva sobre un edificio clasicista, como la pretensión del discurso en el recorrido expositivo, fue

³⁹⁰ El edificio principal expone en el lado oeste la historia de la Primera Guerra Mundial y en el este dedica su exposición a la Segunda Guerra Mundial y al periodo de la Guerra Fría. En la extensión se crean cinco niveles de galerías con salas de exposición de concepción abierta y diseño irregular y un mirador elevado a 30 metros de altura que ofrece vistas de Dresde.

representar la historia de Alemania de tal modo que la nueva fachada ofreciera transparencia frente a un edificio opaco y rígido, tratando metafóricamente los cambios en la sociedad.



Ilustración 160 Museo de Historia Militar de Dresde, vista general (Fotografía en web del museo)

9.2.1.11 Nueva sede anexa para el Museo de Historia Natural de Londres (2009)

El Museo de Historia Natural de Londres es una de las instituciones museísticas con mayor trayectoria en el campo de las ciencias naturales. Fue inaugurado en 1881 aunque tuvo como germen parte de la colección de Sir Hans Sloane adquirida por el parlamento británico, que formó el British Museum y no fue separada de este hasta 1963, aunque se albergó en una sede independiente desde mediados del siglo XIX. Su edificio fue proyectado por Francis Fowke y posteriormente Alfred Waterhouse, en estilo neorománico. La colección original era heterogénea y de gran volumen; a ella se añadieron 30.000 minerales del antiguo Geological Museum de Londres en 1986.

Para dar cabida a la institución y su crecimiento, fue preciso ampliar las instalaciones, de modo que el Museo de Historia Natural se amplía en 2009 con un edificio de 16.000 m² denominado Darwin Centre para albergar las colecciones históricas del museo, de carácter botánico y animal, al tiempo que ofrece espacios

para el estudio científico con capacidad para el trabajo de más de 200 investigadores.



Ilustración 161. Museo de Historia Natural de Londres, Darwin Center y el edificio original (Fotografía: Alicia Herrero)

9.2.1.12 Nueva sede anexa del British Museum (2012)

El edificio de ampliación del British Museum inaugurado en 2012 se dedica al tratamiento y conservación de las colecciones y añade también salas de exposición temporal.³⁹¹El proyecto del denominado World Conservation and Exhibitions Center se concibe como actuación del plan director del museo realizado entre 2004 y 2006. Es un anexo configurado como centro de colecciones que incluye laboratorios, estudios de conservación y restauración, espacios para la investigación de colecciones y salas para la exposición. Fue diseñado por los arquitectos Rogers Stirk Harbour + Partners (RSHP), que proyectaron una intervención que dota al Museo Británico de una importante superficie para área técnica y mayor espacio de uso expositivo.

La ampliación comienza a planificarse en 2009 y posteriormente se realiza la demolición de los edificios situados en la parcela en 2010, en la que se producen hallazgos arqueológicos de restos de construcciones de los siglos XVII, XVIII y XIX, además de la aparición de elementos de uso doméstico, muros de jardines, pozos, caminos, etc. Es de destacar que en esta actuación de ampliación del museo ha aparecido el muro norte del jardín de la Montagu House, sede original del British

³⁹¹ LONG; KIERAN; LEADER, “Rogers' design for the British Museum extension trys to be all things to all people”, en *Architects' Journal*, abril 2009, vol. 229, p. 22.

Museum de la que no quedan restos construidos. En la construcción del edificio se ha aplicado arquitectura de carácter sostenible, con la aplicación de tecnologías de eficiencia energética.

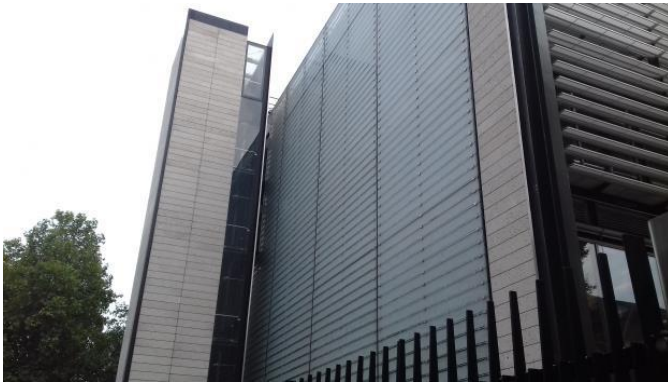


Ilustración 162. British Museum, World Conservation and Exhibition Center (Fotografía Alicia Herrero)

El British Museum ha ofrecido una información muy detallada de la nueva ampliación del museo a través de su página web, dando a conocer el proyecto desde el punto de vista técnico y creativo, a través de la mirada de un artista residente que ha ido interpretando y tomando instantáneas del proceso de demolición y construcción de la nueva sede³⁹² Tanto su ejecución como las características de los espacios y funcionalidades de la nueva sede se ofrecen mediante una infografía interactiva y recursos audiovisuales de las fases de construcción³⁹³.

9.2.1.13 Ampliación de la Tate Modern de Londres (2012)

El edificio de la Tate Modern situado en Bankside Station ha sido recientemente ampliado bajo proyecto del mismo equipo de arquitectos que acondicionó la antigua estación eléctrica a finales del siglo XX, los suizos Herzog & De Meuron. La nueva ampliación de la Tate a comienzos del siglo XXI ha supuesto una "transformación de la Tate Modern" en cuanto a cambio en su configuración espacial, funcional y estética, y ha pretendido incidir en una modificación urbana,

³⁹² El proceso de construcción ha sido documentado por el artista residente del Museo Liam O'Connor. http://www.britishmuseum.org/about_us/the_museums_story/new_centre/artist_in_residence.aspx

³⁹³ http://www.britishmuseum.org/about_us/the_museums_story/new_centre/explore_the_centre.aspx

contribuyendo a crear nuevos espacios públicos y generar una relación urbana al conectar el distrito de Southwark con el Támesis³⁹⁴.

Con esta intervención se pretendió enfatizar en el carácter regenerador de ámbitos urbanos concedido a la institución museística a la que se dota de nueva arquitectura, mediante la cual se generan nuevos usos culturales en espacios urbanos secundarios o incluso deprimidos. Este aspecto, conseguido en el año 2000 con la intervención de la descentralización de la Tate en Bankside Station ha sido la motivación para una nueva actuación en esta sede diez años más tarde, cuando se ha analizado el impacto determinante de este museo sobre el diseño urbano y el desarrollo de la orilla sur del Támesis y Southwark y en consecuencia su relevante papel en la actividad cultural de Londres en general.

La ampliación de la Tate Modern se basa en la reutilización de la infraestructura industrial, al igual que lo había hecho la sede descentralizada de la Tate inaugurada en el 2000; en este caso, se ha levantado sobre una plataforma de tres tanques de combustible subterráneos en forma de trébol sobre los cuales se ha construido un edificio piramidal con sensación de movimiento ascendente. Formalmente, la disposición del edificio de ampliación en formato vertical se contrapone a la configuración horizontal de la sede principal, sin quitar protagonismo a la chimenea original del edificio en su pasado industrial, al tiempo

que pretende que se reconozca un nuevo perfil de la Tate Modern en el entramado urbano de Londres.



Ilustración 163. Tate Modern, ampliación (Fotografía en web del museo)

³⁹⁴ FINCH, Paul, “A View from the Bridge”, en *Architectural Review*; Octubre 2006, vol. 220, pp.28-29.

Los arquitectos Herzog y De Meuron han considerado que se podría dar una equivalencia entre la actuación de reconversión de la antigua sala de turbinas de la sede principal y el reaprovechamiento de los tanques de combustible en esta ampliación, siendo en ambos casos prácticas de adaptación de la arquitectura preexistente a las necesidades funcionales del programa de un museo, en este caso para los requerimientos de la exposición en un museo actual, lo que ha permitido doblar la superficie expositiva previa. Herzog y De Meuron se refirieron a ello afirmando que:

“Cuando transformamos la antigua central eléctrica en museo, excavamos la Sala de Turbinas para convertir sus vastas dimensiones en una realidad tangible. Ahora los tanques son los cimientos del nuevo edificio que surge y se eleva a partir de la estructura que tiene debajo. Pero estos tanques no son solo unos cimientos físicos, sino también el punto de enfoques artísticos e intelectuales distintos acerca de cuáles son las necesidades de un museo contemporáneo en los albores del siglo XXI. Estos enfoques requieren variedad de espacios expositivos, tanto de pequeño como de gran formato, así como el “hallazgo” de otros espacios menos convencionales para el desarrollo de programas formativos.”³⁹⁵

Ambos edificios se integran entre sí y funcionan como una misma sede, lo que ha sido considerado como dos intervenciones vinculadas en un plan de acciones progresivas, viéndose como una primera y segunda fase de la extensión arquitectónica de la Tate Modern.

9.2.1.14 Rehabilitación y ampliación del Museo Unterlinden de Colmar (2015)

Los arquitectos Herzog & De Meuron proyectaron en 2009 la ampliación del Museo Unterlinden de Colmar para mejorar su capacidad de exponer arte moderno y contemporáneo. Su sede es un antiguo convento de dominicas del siglo XIII, rehabilitado y acondicionando al uso museístico. Este museo conserva en una antigua capilla el retablo Isenheim de Mathias Grünewaltd, que es la pieza representativa de su colección. La intervención reciente de ampliación ha

³⁹⁵ HERZOG, DE MEURON, “Transformación de la Tate Modern”, en *El Croquis, Herzog & De Meuron*, 2005-2010, 2010, n° 152-153, pp. 202-215.

consistido en la reconstrucción de espacios monumentales y la dotación de nuevos espacios públicos a través del respeto por la arquitectura antigua, de modo que la moderna sigue sus condicionantes formales y estilísticos trasladándolos al lenguaje contemporáneo. Con esta intervención se ha obtenido el doble de superficie expositiva³⁹⁶.



Ilustración 164. Museo Unterlinden, vista de conjunto (Fotografía de Ruedi Walti)

9.2.1.15 Ampliación del Städel Museum de Frankfurt (2015)

El Museo Städel de Frankfurt se amplió en 2015 para celebrar su bicentenario como museo creado en 1815 por la Fundación del banquero Johann Friedrich Städel. Esta institución conserva una colección de obras de pintura y escultura datada desde el siglo XIV hasta el presente y su situación demandaba nuevos espacios para la exposición de las obras contemporáneas. La ampliación ha supuesto la incorporación de 3.000 m²; ha sido financiada por fondos públicos y aportaciones privadas hasta contar con la cifra de 52 millones de euros. El proyecto arquitectónico ha sido realizado por el estudio de los arquitectos Schneider y Schumacher. Se trata de una intervención que por un lado dota de un nuevo área de acogida al edificio original, sin barreras arquitectónicas, y por otra parte, añade un nuevo espacio subterráneo al conjunto museístico, logrado a partir de un lenguaje organicista y lumínico. El espacio subterráneo se dedica a sala de exposición y recibe la iluminación natural desde el techo que es el espacio

³⁹⁶ “Ampliación del Museo Unterlinden”, en *El Croquis*, Herzog & De Meuron, 2005-2010, 2010, nº 152-153, pp 366-372

ajardinado exterior, punteado por cerca de 200 claraboyas que dejan pasar la luz natural a la sala de exposiciones.



Ilustración 165. Stadel Museum, jardín-cubierta de salas de exposición (Fotografía en web del museo)

La extensión del museo ha sido realizada siguiendo criterios de sostenibilidad y ahorro energético. La ampliación del Stadël Museum supone una de las intervenciones de ampliación museística más singulares por su lenguaje formal y por la relación que genera entre el espacio exterior y el interior.

9.2.2 Ampliaciones de museos españoles

9.2.2.1 Cambio de sede del Museo de Bellas Artes de A Coruña (1996)

Entre los museos españoles estatales de carácter provincial, destacó la ampliación del Museo de Bellas Artes de A Coruña como una de las primeras actuaciones de extensión de la superficie del museo mediante un cambio de sede, que comenzó a proyectarse en 1989 y se inauguraría en 1995³⁹⁷.

Este museo se formó a mediados del siglo XIX y se instaló en la Casa del Consulado de A Coruña en 1947. La falta de superficie impulsó que el Ministerio de Cultura asumiera la construcción de un edificio de nueva planta para albergar todos sus

³⁹⁷ ENGLERT, Klaus, *New museums in Spain*. Stuttgart, Londres: Exel Menges, 2010, pp. 18-21
GALLEGO JARRETO, Manuel, “Museo de Bellas Artes de La Coruña”, en *Revista Arquitectura*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1994, nº 298, pp. 42-47.

servicios y colecciones. Se construyó a partir del proyecto del arquitecto Manuel Gallego Jarreto, en el solar de un antiguo edificio conventual de las Capuchinas construido en 1715, del que únicamente se conserva la fachada principal, que fue restaurada, ya que el resto del edificio histórico fue demolido dado su estado de ruina. Esta obra de Manuel Gallego para el Museo de Bellas Artes de A Coruña responde a una tipología mixta entre edificio contemporáneo y actuación de rehabilitación de arquitectura patrimonial, de la que únicamente queda el envoltorio.

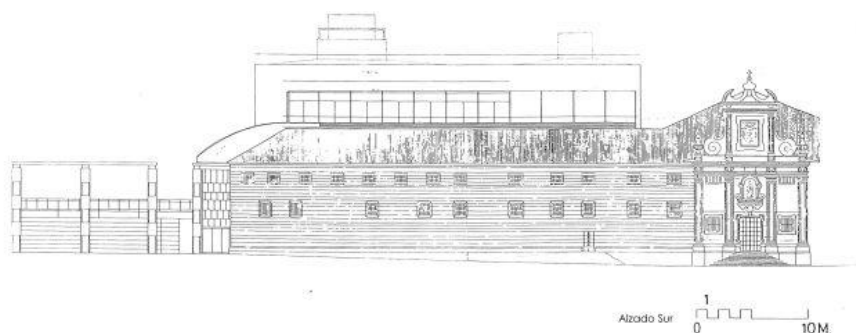


Ilustración 166. Museo de Bellas Artes de A Coruña, proyecto de Gallego Jarreto.

9.2.2.2 Ampliación del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza (2004)

En el caso de la ampliación del Museo Nacional Thyssen- Bornemisza de Madrid³⁹⁸ inaugurada en 2004, se advierte la necesidad de adaptar el edificio museístico a las necesidades de la exposición de la colección privada de Carmen Thyssen, cedida en préstamo a esta institución.

La colección Thyssen Bornemisza se conserva en España en la sede del antiguo Palacio de Villahermosa desde 1992. El palacio fue rehabilitado y adaptado a los usos museísticos por Rafael Moneo entre 1989 y 1992 para acoger la colección del barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza que era una de las colecciones de arte privadas más importantes del mundo; fue adquirida por el Estado Español en 1993 por la cantidad de 350 millones de dólares. La rehabilitación del edificio para su conversión en espacio museístico se produce sin intervenir en el perímetro

³⁹⁸ A propuesta del Ministro de Educación, Cultura y Deporte, Íñigo Méndez de Vigo, se incluye el término nacional en la denominación del Museo de la Fundación Thyssen Bornemisza, en reconocimiento de los 25 años de la pinacoteca.

exterior original, por medio de una operación de vaciado del interior palaciego, para dotar a la construcción de espacios y circulaciones adecuadas a la función expositiva. El palacio contaba con una superficie total de 18.000 m², que quedaron distribuidos en tres plantas en altura y dos en sótano.

Ante la pretensión de exponer una considerable parte de la colección de la baronesa Thyssen al público, en una relación de unidad y armonía con la colección del Estado, se planificó el proceso de ampliación del museo, para lo que fue convocado un concurso público en el año 2000. El motivo fundamental fue la búsqueda de espacio para la incorporación de parte de la colección Carmen Thyssen-Bornemisza a la exposición permanente, que por sus condiciones requería nueva superficie para el Museo Thyssen que permitiera que el público pudiera contemplar los valores artísticos de las obras de esta coleccionista. Para ello el Estado adquirió dos edificios en la calle Marqués de Cubas 19 y 21 (edificio Goyeneche) y con estos inmuebles disponibles se adjudicó el proyecto arquitectónico al equipo de arquitectos catalanes formado por Manuel Baquero,

Robert Brufau y el estudio BOPBAA (Josep Bohigas, Francesc Pla e Iñaki Baquero).



Ilustración 167. Museo Nacional Thyssen Bornemisza, ampliación y unión de los dos edificios (Fotografía Alicia Herrero)

El proyecto mantuvo como referencia la distribución espacial de las salas de exposición del edificio de Villahermosa y su recorrido expositivo, de tal manera que se produjera una relación de respeto entre las dos construcciones. El nuevo edificio es un inmueble en posición transversal al palacio, levantado en el solar en el que se encontraban los edificios adquiridos, de los cuales se mantuvo una crujía y la fachada histórica de la calle Marqués de Cubas. Con esta intervención se generó un contraste de lenguajes arquitectónicos, al estar el nuevo edificio construido con piedra artificial, vidrio y acero y emplear el color blanco en la fachada. Como enriquecimiento del

entorno del museo, el conjunto resultante incorpora la relación entre el interior y el paisaje urbano y crea un espacio ajardinado de uso público en el acceso al mismo. La ampliación incrementó el espacio en 8.000m² y dotó a la exposición de 18 nuevas salas. Además, se añadieron espacios internos de gestión del museo (despachos, taller de restauración, almacenes y salas de tratamiento de obras en tránsito) y zonas de diferentes usos públicos (cafetería, aulas, taller didáctico) que permitieron modernizar sus instalaciones y ofrecer espacio para una amplia oferta cultural, en las sedes nueva e histórica.

9.2.2.3 Ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2005)

A comienzos del siglo XXI se amplía el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) mediante una intervención arquitectónica y urbanística que adquirió relevancia internacional, y situó a esta institución museística entre los museos más destacados que habían ampliado su superficie a partir de ambiciosas actuaciones arquitectónicas en el cambio de siglo. El autor de la ampliación fue Jean Nouvel, quien ofrece un nuevo entorno a la sede histórica que albergó al museo desde su creación como centro de arte a mediados de la década de 1980. El antiguo Hospital de San Carlos de Madrid, proyectado en el siglo XVIII por Sabatini, fue la sede del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía cuando fue creado en 1986 como institución dedicada al arte moderno y contemporáneo, bajo la denominación de Centro de Arte Reina Sofía. El devenir de esta institución provocó que en pocos años tuviera que extender su sede arquitectónica para poder atender los cambios a los que se vio sometida, inicialmente al pasar a ser museo nacional desde una condición anterior de centro de arte, y posteriormente ante la magnitud de su programación cultural y de la afluencia de público que lo visitaba. Desde 2005 el MNCARS cuenta con dos sedes, los edificios Sabatini y Nouvel.

En 1988 se convirtió por Real Decreto en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía³⁹⁹, adquirió nuevas colecciones y varió sus funciones al pasar de ser centro

³⁹⁹ Real Decreto 535/1988, de 27 de mayo, por el que el «Centro de Arte Reina Sofía» se configura como Museo Nacional

de arte, a museo nacional. Con anterioridad en el Edificio Sabatini se habían realizado intervenciones de rehabilitación, adecuación a usos museísticos y ampliación y reorganización de circulaciones⁴⁰⁰; en 1988 se inició el proyecto de ampliación y reforma del edificio Sabatini redactado por Antonio Vázquez de Castro y José Luis Iñiguez de Onzoño, por el cual se enfatizó el carácter de su fachada norte, se reorganizaron las circulaciones, con la incorporación de dos ascensores exteriores, y se dotó de mayor superficie al almacén de obras de arte. Esta actuación implicó la adición de dos grandes torres de comunicaciones verticales que aportaron una nueva visualización y lectura del edificio dieciochesco adaptado a los usos museísticos contemporáneos, realizados bajo diseño del arquitecto inglés Ian Ritchie, y confirieron a la fachada del edificio hospitalario un componente de arquitectura high tech que trasformó la visión urbana y simbolizó el contenido artístico del museo⁴⁰¹. Inauguró su exposición permanente en 1992.

La extensión del museo se planificó a finales de la década de 1990, fundamentalmente por tres razones de funcionamiento museístico. Por una parte, la primera razón fue la necesidad de albergar su colección de arte contemporáneo que se encontraba en constante crecimiento; por otro lado, la intención de poder dotar a la sede del museo de una mayor oferta de servicios al público que se desarrollasen en espacios adecuados para ello, y en tercer lugar, la posibilidad de contar con mejores instalaciones para uso interno. Todas estas necesidades requerían una solución arquitectónica para extender la superficie del edificio Sabatini y poder cumplir con las expectativas de desarrollo de la institución.

En la etapa previa a la ampliación, el edificio Sabatini recibía enorme afluencia de visitantes. Estaba ocupado en su totalidad y el aumento de visitantes era progresivo y elevado con una cifra de más de un millón de visitantes por año; las necesidades espaciales y funcionales derivadas de esta situación, fueron el punto de partida de la planificación de la extensión de la sede del museo. En 1998 el

⁴⁰⁰ La restauración se realizó bajo dirección de Antonio Fernández Alba.

⁴⁰¹ VÁZQUEZ DE CASTRO, Antonio; ÍÑIGUEZ DE ONZOÑO, José Luis, “Un pulso con la mole. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid”, en *AV, Monografías de Arquitectura y Vivienda*, 1990, nº 26, pp. 26-31.

Patronato del museo aprueba la programación para la ampliación y en 1999 el Ministerio de Educación y Cultura, ocupado por Mariano Rajoy y por Miguel Ángel Cortés Martín como Secretario de Estado de Cultura, convocó un concurso arquitectónico de ideas de carácter internacional en modalidad restringida, para la redacción del proyecto arquitectónico de ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía⁴⁰², cuyo director era José Guirao Cabrera.

La ampliación del edificio se planteó a partir del respeto a la construcción histórica y su motivación principal fue conseguir mayor espacio para las salas de exposición permanente y permitir su reorganización en el edificio original, dado que las dimensiones de las salas no permitían exponer obras de grandes formatos y por otro lado la exposición de la colección permanente se presentaba en dos plantas distanciadas, las plantas segunda y cuarta, existiendo una falta de continuidad en el recorrido público de la exposición e interferencias en la circulación entre los distintos tipos de usuarios del edificio: visitante general, usuarios de la biblioteca y público de las exposiciones temporales, etc. Además, era necesario dotar al museo de mejores espacios para servicios internos y públicos, de modo que se valoraron necesarias nuevas superficies para el departamento de restauración, departamento pedagógico, área de registro, departamento de colecciones y exposiciones y áreas de reservas.

José Guirao, presentó los objetivos de la ampliación manifestando la intención de adaptación del museo a las nuevas demandas funcionales y expectativas del público:

“Los retos de esta ampliación han consistido básicamente en proyectar un nuevo espacio que responda a las necesidades espaciales, funcionales y de uso que demandaba un ritmo presente, con voluntad de vislumbrar un futuro rico en prestaciones y proyectos artísticos cuyos primeros y últimos destinatarios son los ciudadanos que quieren conocer, disfrutar y valorar

⁴⁰² BOE 10 de abril de 1999: Ministerio de Educación y Cultura: Resolución del Museo Nacional «Centro de Arte «Reina Sofía» por la que se anuncia concurso para la contratación de proyecto arquitectónico por el sistema de concurso de ideas en modalidad restringida, con intervención de jurado, para la ampliación de espacios del Museo Nacional Centro de Arte «Reina Sofía», en Madrid. Ref. BOE-B-1999-6152

las creaciones artísticas de una contemporaneidad de la que son testigos y protagonistas”⁴⁰³

La intervención arquitectónica se realizó en la parcela disponible entre la Ronda de Atocha y las calles Argumosa y Hospital. En este espacio existían construcciones que fueron demolidas para la ampliación del museo, a las que hará referencia metafóricamente el nuevo proyecto, al levantar nuevos edificios con una falta de relación aparente entre ellos.



Ilustración 168. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, unión de los dos edificios (Fotografía Alicia Herrero)

El proyecto de Nouvel dota al edificio del museo de nuevos materiales, distintos a los de la arquitectura original, a los que une algunos elementos comunes como el uso del granito en el suelo y las terminaciones en terraza. El incremento de la superficie de museo fue de 16.106m². La ampliación proyectada pretendió crear un juego ambiguo de volúmenes entre el exterior y el interior por medio de grandes superficies que se reflejaran su entorno y distorsionasen la percepción de los límites espaciales, con la intención de insertarse en el entorno urbano. Nouvel propone la creación del patio y su cubrición por medio de una gran plataforma perforada elevada a 35 metros de altura y concebida a partir de una composición en la que el vacío es un elemento relevante para la configuración del espacio

⁴⁰³ GUIRAO, José (Intr.), MNCARS XXI: concurso internacional de arquitectura, ampliación Museo Nacional Centro de Arte Reina, Madrid: MNCARS, 1999. p.12

público. Formalmente se basó en su vocabulario arquitectónico, con referencia a elementos empleados en proyectos anteriores, como la cubierta del Centro Cultural de Lucerna y pretendió lograr un edificio caracterizado por un efecto de atraktividad en el entorno inmediato, como edificio que reclama ser usado.

Jean Nouvel había afirmado años atrás que *la esencia de la arquitectura consiste en salir de sus propios límites*, en este sentido, los edificios que conforman la ampliación del Museo Reina Sofía se caracterizan por un efecto de desmaterialización provocado por el uso del vidrio, las láminas metálicas a modo de celosías y las múltiples terrazas y vanos de cada una de las superficies de cerramiento, que se ha relacionado con la percepción de imágenes en movimiento y el fluir de los mensajes en la comunicación que se produce en la actual sociedad de la información. Paul Virilio escribió sobre el efecto de la visualización de la obra arquitectónica pretendido por Jean Nouvel que relaciona con la multiplicidad de imágenes en movimiento que ofrece la cultura de la información en el presente. Esta multipercepción y pérdida de la definición del límite arquitectónico se advierte en el tratamiento otorgado a los muros en las obras de Jean Nouvel⁴⁰⁴. La inauguración de la ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía se produce en el año 2005 con repercusión importante en la crítica arquitectónica internacional.

9.2.2.4 Ampliación del Museo Nacional del Prado (2007)

La ampliación del Museo Nacional del Prado inaugurada en 2007 fue proyectada por el arquitecto Rafael Moneo, a consecuencia de una prolongada necesidad de modernización de las instalaciones del principal museo de España. La solución propuesta por Rafael Moneo supuso la formación de un nuevo conjunto museístico para el Museo del Prado, en el que quedaron integrados en un campus museístico al edificio de Villanueva, el Casón del Buen Retiro y el edificio de ampliación, que acoge desde entonces el claustro del antiguo monasterio de los Jerónimos. Gracias

⁴⁰⁴VIRILIO, Paul, “A Jean Nouvel”, en *Jean Nouvel*, Madrid: MNCARS, 2002. En relación con la exposición dedicada a Nouvel en el MNCARS.

a esta intervención, el Museo del Prado incrementó su superficie en más de un 50% y renovó sus infraestructuras y circulaciones con nuevos espacios de uso público e interno. Por otra parte, con la actuación arquitectónica se generó un nuevo ámbito urbano público con nuevos espacios ajardinados.

La ampliación del Museo del Prado fue la culminación de un planteamiento de incremento de superficie para la pinacoteca que había ido trazándose desde la década de 1970, cuando comenzaron a valorarse varias opciones para la obtención de espacio y se planteó la ampliación como propuesta para la mejora de las instalaciones museísticas. Sin embargo, ante las alternativas que se fueron formulando, se priorizó la intervención en la renovación de las instalaciones existentes, quedando desplazada la intención de iniciar una ampliación de superficie hasta la década de 1990⁴⁰⁵.



Ilustración 169. Museo del Prado, edificio Jerónimos (Fotografía Alicia Herrero)

Para la planificación de la ampliación se presentó en 1994 un plan de necesidades que fue aprobado por el Real Patronato del Museo del Prado en relación con la

⁴⁰⁵ En 1972 se formó una comisión técnica para ofrecer propuestas de modernización de las instalaciones del Museo del Prado. Esta comisión consideró que era necesaria la climatización del museo y la propuesta de ampliación formulada por los arquitectos Chueca-Goitia y Rafael Manzano Martos por encargo de la Dirección General de Bellas Artes. En su propuesta plantearon una actuación en el claustro del monasterio de los Jerónimos y argumentaron las posibilidades de crear un edificio conectado con el edificio Villanueva por un puente galería y generar una plaza elevada al nivel de la planta principal de la fachada norte. Sin embargo la titularidad de la Iglesia no cedió el uso del claustro y se desechó en consecuencia el proyecto. Posteriormente, desde la Dirección de Bellas Artes volvió a proponerse a los mismos arquitectos la redacción de un segundo proyecto de ampliación, centrado en la fachada posterior del edificio Villanueva. La segunda propuesta fue igualmente rechazada, finalizando con ello un periodo de formulación de alternativas de ampliación que se retomaría años más tarde. En la década de 1980 se optó por mejorar las infraestructuras existentes, se realizan obras de climatización e iluminación, la instalación de un auditorio en la sala basilical por proyecto de José María García de Paredes (1981-1984) o la apertura de espacios de uso público a nivel de sótano, en la puerta de Murillo.

celebración del 175 aniversario del museo. Este plan se consideró una cuestión de Estado cuando la Ministra de Cultura, Carmen Alborch, presentó sus conclusiones ante el Consejo de Ministros y solicitó el consenso político como medida de apoyo a la actuación de ampliación del Prado, lo que fue respaldado por un pacto parlamentario en 1995. En función de esa planificación previa, se desarrolló la fase de adjudicación del proyecto arquitectónico, que tuvo un dilatado proceso de selección de cerca de tres años de duración. En este tiempo se publicaron dos convocatorias públicas para la contratación de la redacción del proyecto. En 1995 se convocó el *concurso internacional de ideas y estudios previos para la ampliación y remodelación del Museo del Prado*, y tras quedar su adjudicación desierta, se inició un segundo procedimiento en 1998 de carácter restringido complementario del anterior, basado en un plan museológico elaborado en 1997 bajo dirección de Fernando Checa y que supuso nuevos requerimientos para el proyecto.

El diagnóstico de partida para plantear la ampliación del Museo del Prado ofrecía unas necesidades derivadas de una falta generalizada de espacio para la adecuada exposición de las colecciones del museo, carencias de orden o de discurso expositivo en las salas y unos espacios de conservación y tratamiento de las colecciones inadecuados, así como una carencia de infraestructuras de biblioteca y espacio de documentación. Tal y como señalaba en las bases del concurso de 1995, las necesidades de remodelación y ampliación de las instalaciones del Museo del Prado, habían sido objeto de una serie de propuestas que no ofrecieron “una solución adecuada a la singularidad internacional que representa esta pinacoteca” siendo intervenciones parciales que no supusieron un incremento de superficie del museo. Era necesario, por tanto, mejorar la situación de falta de espacio para la adecuada exposición de sus fondos, las incoherencias en el recorrido expositivo y la dotación de espacios internos y públicos, que venían siendo insuficientes. El espacio disponible incluía edificios próximos entre sí, en los que se distribuiría la colección del museo, siendo estos, el edificio Villanueva, el Casón del Buen Retiro, el Salón de Reinos, ocupado por el Museo del Ejército, a los que se añade la construcción de un edificio independiente en contacto con el claustro de los Jerónimos y se incorpora la posibilidad de uso por parte del Estado de dicho claustro, como solar disponible dentro del área de ampliación. Dada la relevancia

patrimonial del entorno, las bases del concurso requirieron que se respetaran sus condiciones monumentales, se propusiera la restauración arquitectónica de los bienes afectados y se incluyera la construcción de nueva planta.

Entre las necesidades básicas a solucionar, era preciso renovar el acceso principal del museo y el vestíbulo de recepción del público, que alcanzaba la cifra de dos millones de visitantes anuales; sobre este aspecto, el pliego para el concurso señalaba que “la atención al público masivo ha dado lugar a la creación de cierto tipo de servicios que necesitan espacio en las zonas inmediatas al acceso principal, vestíbulo de recepción” y detalla los elementos que lo conformarían; por otro lado, las salas de exposición necesitaban un incremento de superficie y dotación de espacio para la exhibición de escultura, dibujos y estampas, así como para las exposiciones temporales; en la zona interna se demandaban nuevos espacios para los departamentos de conservación, investigación, documentación, la biblioteca y el archivo, el servicio de registro de fondos artísticos y almacenes de obras de arte, la zona de talleres de tratamiento de bienes culturales, áreas de gerencia y de administración. En la parte pública se demanda también un nuevo salón de actos y sala de conferencias, cafetería y restaurante, entre otros espacios. La intención era ampliar en al menos 20.000 m² la superficie existente de 25.000m².

El proyecto de Rafael Moneo fue aprobado por el Patronato del museo en el año 2000 considerándose los beneficios de la solución planteada por el arquitecto por la que se creó un complejo museístico al anexionar un edificio de nueva planta al edificio de Juan de Villanueva, generar espacio museístico en espacio subterráneo y remodelar la zona exterior creando un nuevo espacio verde antes inexistente en el entorno del museo. Fue una propuesta valorada como respetuosa con la arquitectura de Juan de Villanueva, la iglesia de los Jerónimos y la sede de la Real Academia Española. Se construyó entre los años 2001 y 2007 por licitación del Ministerio de Cultura.

Con esta extensión arquitectónica, el edificio del Museo del Prado se estructura en tres niveles de uso público y cinco entreplantas de uso interno. La ampliación incluye espacios públicos de exposición temporal, nueva área de acogida y

servicios al público (tienda, cafetería-restaurant, salón de actos) y el claustro del antiguo monasterio de los Jerónimos, así como espacios internos de tratamiento y de almacenaje de colecciones (departamentos y servicios de conservación: talleres de restauración, laboratorios, gabinete de dibujos y grabado y salas de reserva). Al destinar nuevos espacios a estos usos, el edificio Villanueva recuperó casi 3.000m² útiles para la exposición y la reordenación de las salas de la colección permanente. En consecuencia, la sede histórica del museo contó con más superficie disponible para su exposición permanente y nuevos espacios para educación. En el edificio Jerónimos se instaló el área de restauración del museo y el departamento de dibujos y estampas. En el edificio de nueva planta se han situado en sótano las salas de reserva de colecciones, junto con espacios técnicos para el tránsito de las obras.



Ilustración 170. Museo del Prado, claustro de los Jerónimos (Fotografía David Blázquez. Ministerio de Cultura y Deporte)

A partir de la apertura al público de la ampliación del Museo del Prado se modificaron las circulaciones públicas e internas; se diversificaron las circulaciones públicas al generarse dos nuevas entradas al vestíbulo de acogida y recuperar la puerta de Velázquez en la fachada principal del edificio de Villanueva, que conecta con la ampliación a través de la sala basilical transformada en hall de información al visitante y distribuidor hacia la exposición permanente. La circulación interna mejora en lo referido al tránsito de obras de arte, al interconectar los almacenes, los talleres de restauración, laboratorios, salas de exposición temporal y permanente y los accesos rodados de muelle de carga y descarga y zona de tránsito.

En el edificio de ampliación Moneo ha realizado una combinación de materiales que dialoga con los empleados en la sede Villanueva, siendo estos el ladrillo y granito de la sierra madrileña (piedra de Colmenar), además del bronce patinado en el exterior y de color natural en el interior, la madera de cedro y el vidrio. Este último permite realizar juegos de efectos lumínicos a través de la entrada de iluminación natural y su tamización en pasajes de luz hacia las salas de exposición. Un elemento singular es la puerta de acceso monumental diseñada por la escultora Cristina Iglesias, con motivos de sugerencia vegetal que discurren por seis elementos realizados en bronce patinado, dos de ellos fijos en los laterales y cuatro móviles. Por otra parte, en el ámbito exterior, se incluye un espacio ajardinado situado sobre el módulo arquitectónico que actúa de nexo entre los edificios del museo. En este espacio se genera una plataforma vegetal de boj, en alusión a la composición de los jardines del siglo XVIII. En paralelo a la ampliación del Museo, el Ayuntamiento de Madrid desarrolló el Plan especial Recoletos-Prado por el que se interviene en la urbanización del entorno del museo, en la parte trasera del edificio Villanueva, empleado los mismos materiales. Con esta actuación, se crea una nueva zona peatonal desde la plaza de la puerta de Goya hasta el edificio de nueva planta de la ampliación. Este espacio peatonal, transitado por los visitantes del museo y los ciudadanos, revitaliza la zona en relación con la institución museística, que domina todo el trayecto peatonal.

9.2.2.5 Museo Nacional de Escultura de Valladolid (2000/2012)

Uno de los museos españoles que mayor proceso de ampliación ha sufrido es el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, cuya sede principal es el antiguo Colegio de San Gregorio en el que se instala en 1933. En 1998 se inició un proceso de ampliación de las sedes del museo, con la adquisición en sus inmediaciones de dos edificios palaciegos que compondrían el conjunto museístico del Museo Nacional de Escultura disperso en una única calle. Estos edificios son el Palacio de Villena y la Casa del Sol, que se halla unida a la antigua Iglesia de San Benito el Viejo. Puede considerarse que la ampliación con el Palacio de Villena cumplió el

doble papel de dotar de mayor superficie funcional al museo y ser sede temporal imprescindible durante los trabajos de restauración del Colegio de San Gregorio.

En 1990 se planificaron las intervenciones de ampliación y de restauración de los tres inmuebles, a partir de un Plan Director que regularizó el procedimiento de ejecución de los trabajos en los edificios planteando tres fases de ejecución que comprendieron la rehabilitación del Palacio de Villena y su posterior utilización de sede provisional permanente mientras se realizaba la siguiente fase, centrada en la



restauración integral del Colegio de San Gregorio iniciada en el año 2001 por los arquitectos Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano. La ampliación con el Palacio de Villena sirvió por lo tanto de espacio de gestión y mantuvo la presencia pública del museo durante la intervención de adecuación integral de su sede principal.

Ilustración 171 .Museo Nacional de Escultura de Valladolid, sede Palacio de Villena(Fotografía en web museo)

El antiguo palacio fue rehabilitado por el arquitecto Francisco R. Partearroyo y abierto al público en 2001; en él se instalaron el área administrativa y de dirección, los almacenes, los talleres de restauración, la biblioteca y los espacios de exposición de una selección de la colección del museo. El Colegio de San Gregorio fue reinaugurado como sede principal en 2009.

La tercera de las fases de intervención en el proceso de rehabilitación y ampliación del Museo Nacional de Escultura se destinaba a la rehabilitación de la Casa del Sol y la antigua iglesia de San Benito anexa a esta. Comenzó por la rehabilitación de la iglesia en 2011 y la acogida en su espacio de una selección de las colecciones del extinguido Museo Nacional de Reproducciones Artísticas, creado en 1877 y

desaparecido en 2011⁴⁰⁶, quedando sus colecciones adscritas al Museo Nacional de Escultura.



Ilustración 172. Vista aérea de Valladolid con señalización de los tres edificios del Museo Nacional de Escultura. (Fotografía: Signa, Sistema de información geográfica nacional y Ministerio de Cultura y Deporte, Subdirección General de Museos Estatales)

9.2.2.6 Sede del Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos (IAACC), Museo Pablo Serrano de Zaragoza (2011)

La extensión arquitectónica a la que fue sometida la sede del Museo Pablo Serrano, institución museística del Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos (IAACC), dotó de una nueva perspectiva visual al entorno de la ciudad de Zaragoza, mediante la incorporación de un volumen monumental de condición escultórica. Originalmente este museo se instaló en la reconversión de un edificio de antiguo uso industrial, pues se encuentra instalado en una arquitectura de principios del siglo XX en la que se albergaban talleres de carpintería y de oficios, que fueron abandonados y adquiridos posteriormente por la Diputación Provincial de Zaragoza, quien las cede a la Fundación Museo Pablo Serrano en la década de 1980.



En 1987 las naves se rehabilitaron y acondicionaron para uso museístico, por el arquitecto Pérez Latorre, quien será el mismo arquitecto que realizó años más tarde la ampliación del edificio.

Ilustración 173. Museo Pablo Serrano, ampliación (Fotografía en web del museo)

⁴⁰⁶ Real Decreto 1714/2011 de 18 de noviembre por el que se suprime el Museo Nacional de Reproducciones Artísticas.

El Gobierno de Aragón emprendió en el año 2008 su ampliación con objeto de ofrecer espacio suficiente para el desarrollo de la actividad de este museo, para lo que se había constando una falta de superficie. El edificio fue ampliado en altura y en sótano, aumentando su superficie útil de 2.500 m² a 7.400 m², ampliando en casi 5.000 m². Formalmente se trata de una actuación de lenguaje deconstructivista y organicista que presenta como elemento principal una estructura metálica autosustentada de enorme presencia, con forma de cubierta en dientes de sierra

9.2.2.7 Ampliación del Museo Arqueológico de Córdoba (2011)

La etapa de ampliación del Museo Arqueológico de Córdoba comenzó en 1998 ante la falta de superficie de uno de los más destacados museos provinciales de carácter estatal, ubicado en un palacio renacentista con deficiencias en sus instalaciones y con terreno alrededor, lo que permitía la construcción de edificios anexos. Ambas sedes, la original y la moderna, se han construido sobre el terreno en el que se levantó el teatro romano de la Colonia Patricia Corduba. El Museo Arqueológico de Córdoba se creó en 1867 como Museo Arqueológico Provincial. Se encuentra en el conjunto histórico artístico de Córdoba declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO, donde ocupa desde 1959 el Palacio de los Páez de Castillejo, también llamado Palacio de Jerónimo Páez.⁴⁰⁷ Por sus dimensiones, su estado de conservación y la superficie expositiva y de almacenamiento insuficiente, fue necesaria la planificación de una actuación de ampliación y de restauración del edificio original. En 1998 el Ministerio de Cultura convocó un concurso internacional de ideas para la redacción de un proyecto de nueva planta en los solares contiguos al palacio renacentista, sobre una superficie de cerca de 900 m² y que había estado ocupado anteriormente por viviendas. La ampliación fue

⁴⁰⁷ El Palacio de Jerónimo Páez es una obra civil del renacimiento cordobés, realizada por el arquitecto Hernán Ruiz II por encargo de Luis Páez de Castillejo, gentilhomme de Carlos V, sobre una construcción original de época islámica. La construcción de la fachada renacentista del Palacio de los Páez de Castillejo fue la gran innovación en su entorno urbano, puesto que su forma de arco triunfal variaba la concepción establecida en el resto de edificios frente a las fachadas de escasos vanos de origen musulmán.

proyectada en el año 2000 por el equipo de arquitectos IDOM, formado por Pau Soler, Joaquín Lizasoain y Jesús María Susperregui. Su construcción se realizó entre 2001 y 2008 y se inauguró con la instalación de una exposición temporal de larga duración (*Córdoba, encuentro de Culturas*) en enero de 2011, que presenta una selección de obras destacadas de la colección del museo⁴⁰⁸. El nuevo edificio se realiza con el objetivo de albergar los usos internos del museo y permitir dedicar la totalidad del Palacio de Jerónimo Páez a la exposición de la colección permanente. La inversión económica realizada fue de más de 15 millones de euros.



Ilustración 174. Edificio de ampliación del Museo Arqueológico de Córdoba (Fotografía Subdirección General de Museos Estatales)

La ampliación del Museo Arqueológico de Córdoba es un edificio de dos plantas y un sótano, con una superficie construida de 3.800m², de los cuales están destinados a salas de exposición 837m². Dispone de espacios de investigación, conservación y estudio de las colecciones; una biblioteca especializada en su planta superior que se abre hacia las terrazas estableciendo una comunicación con el paisaje por medio de cristaleras; talleres de restauración y área administrativa del museo.

Durante la ejecución de la obra diferentes actuaciones dieron lugar a cambios en el proyecto original. De todas ellas, la más destacada fue el hallazgo de los restos del teatro romano de Córdoba en el solar, al realizarse sondeos previos del terreno. Este hallazgo provocó que se replantease el proyecto original para acoger al

⁴⁰⁸ Como conservadora del área de infraestructuras de la Subdirección General de Museos Estatales, coordiné actuaciones museográficas de la ampliación del Museo Arqueológico de Córdoba.

yacimiento arqueológico que surgiría en el solar e integrarlo en el circuito público del nuevo edificio, lo que condujo a la creación de un circuito musealizado sobre los restos del teatro de la Córdoba romana en el sótano del edificio. La extensión del Museo Arqueológico de Córdoba es un ejemplo de intervención museística de adecuación a las necesidades de las colecciones, las expectativas del público y las premisas de preservación y puesta en valor de restos monumentales arqueológicos, pues protegió y musealizó el yacimiento arqueológico hallado a lo largo del proceso de ampliación, siendo restos de elevada relevancia a ser atribuidos a un teatro romano de dimensiones similares a las del teatro de Mérida, que quedó integrando sus estructuras en el circuito expositivo.⁴⁰⁹

9.2.2.8 Ampliación del Museo San Telmo de San Sebastián (2011)

El Museo de San Telmo de San Sebastián fue ampliado bajo propuesta de los arquitectos madrileños Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano⁴¹⁰ y se inauguró en 2011. Se trata de un museo de titularidad del Ayuntamiento de San Sebastián, creado en 1932 con una colección original formada por piezas relacionadas con la historia de la ciudad y de la provincia, tanto de bellas artes, arqueología como de etnología. El edificio es de titularidad compartida entre el Ayuntamiento y el Estado. La sede histórica data del siglo XVI, el antiguo convento dominico de San Telmo⁴¹¹, situado en un espacio límite, entre la ciudad, la montaña y el mar, entre el casco antiguo de San Sebastián y las construcciones modernas. El Museo de San Telmo presentaba una importante necesidad de mejora de su sede e instalaciones, siendo preciso restaurar el edificio histórico y dotar al museo de más espacios de servicios públicos. Se detectaron también necesidades de mejora de las circulaciones y de adecuación de las salas de exposición permanente, especialmente para acoger grandes formatos.

⁴¹⁰ “Ampliación del Museo de San Telmo”, en *El Croquis*; 2007, vol. 136/137, pp. 236-245.

⁴¹¹ El Convento de San Telmo fue levantado entre 1544 y 1565, bajo traza original realizada por el monje dominico Fray Martín de Santiago en 1542.

Para ello el Ayuntamiento de San Sebastián convocó en 2004 un concurso público para la redacción de proyecto arquitectónico. El edificio histórico fue rehabilitado y ampliado por una sede anexa de nueva planta cuyo proyecto arquitectónico se basó en una propuesta de trasposición del carácter de espacio límite en el que se ubica, pretendiendo integrar y fundir al edificio con el paisaje del Monte Urgull, situado inmediatamente a la espalda de la ampliación, sobre el que se expande la construcción contemporánea, en asociación con el medio natural.



Ilustración 175. Museo de San Telmo, vista de los dos edificios (Fotografía Alicia Herrero)

Con la ampliación, el Museo de San Telmo cuenta con dos edificios diferenciados por un juego de contrastes, reflejo de la simbiosis de contrarios que se produce en el entorno en el que se encuentra. Además, se realizó la renovación integral de su instalación museográfica.

9.2.2.9 Renovación del Museo Arqueológico Nacional de Madrid (2013)

El edificio del Museo Arqueológico Nacional de Madrid se remodeló íntegramente en una operación de reforma arquitectónica y museográfica, que se llevó a cabo por licitación del Ministerio de Educación Cultura y Deporte entre 2006 y 2013, cuyo arquitecto redactor fue Juan Pablo Rodríguez Frade⁴¹². Esta actuación se fundamentó en el Plan director del museo de 2002 y en un diagnóstico de la institución por el que se detectaban carencias en su funcionamiento, debido entre otros aspectos, a la irregularidad en la distribución interior del edificio al haber

⁴¹² “Memoria del proyecto de remodelación integral del Museo Arqueológico Nacional”, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Gerencia de Infraestructuras y Equipamientos, 2012.

sido objeto de numerosas intervenciones parciales, la necesidad de ampliación de sus superficie que era escasa para la magnitud de su colección y el servicio público que sería acorde con la institución, además de por la ausencia de un programa expositivo claro y unitario y la necesidad de modernizar y adecuar a normativa a sus instalaciones obsoletas.

La intención de la intervención fue recuperar y renovar el espacio existente en el museo adaptándolo a la funcionalidad museística actual, al tiempo que se potenciaba su presencia en el entorno urbano en el que se encuentra el edificio del museo. El proyecto arquitectónico ofreció una respuesta unitaria a todo el edificio y se basó en mantener la estructura original como elemento integrador del conjunto, concediéndole un nuevo lenguaje actual desde la perspectiva del presente. Fue una actuación arquitectónica en la que se consideró fundamental potenciar su contenido. las colecciones, y enriquecer su funcionalidad.

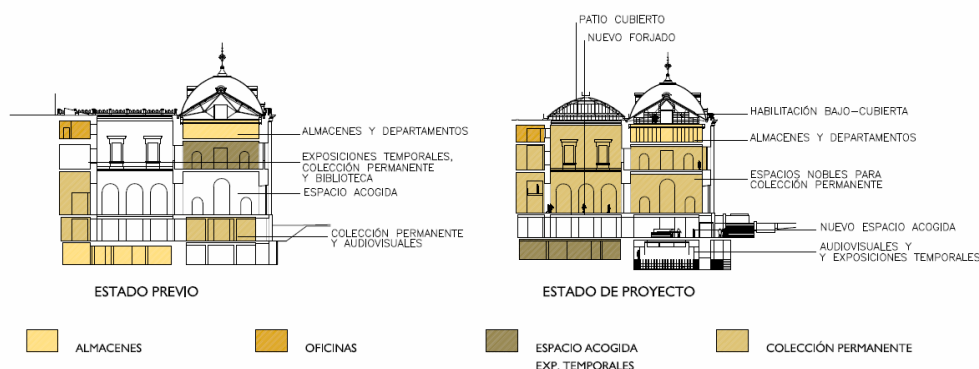


Ilustración 176. Museo Arqueológico Nacional, Frade arquitectos, sección previa y sección de proyecto (Imagen Juan Pablo Rodríguez Frade)

Con esta actuación, el edificio histórico del museo, antiguo Palacio de Museos y Bibliotecas de Jareño, se reformó y amplió su superficie con la incorporación de patios internos, la mejora de los espacios internos y públicos, las circulaciones y las comunicaciones. En este sentido, aunque esta actuación se ha considerado remodelación integral, se produjo además una ampliación interna, sobre la que se refiere la memoria del proyecto como una necesidad incuestionable:

“(...) era incuestionable la necesidad de aumentar la superficie útil del edificio. Ante la imposibilidad de aumentar en superficie o altura, se planteó rentabilizar los espacios existentes, cubrir los patios, construir nuevos

forjados en ambos patios y distribuir parte de las oficinas sobre la zona central del edificio, sin superar la altura de cumbrera”⁴¹³.

Se incorporaron al edificio preexistente 2.600 m² de superficie, lo que permitió incrementar los espacios públicos y dotar al museo de nuevos servicios al visitante, dos salones de actos, nueva biblioteca, almacenes renovados y zona administrativa, así como de una sala de exposiciones temporales de 600 m². La obra se llevó a cabo en varias fases, sin suponer el cierre total del museo al público y permitió la apertura de un museo modernizado, con una superficie total construida de 28.622 m², de los cuales hay 40 salas de exposición permanente. El coste total del proyecto, incluidas las intervenciones sobre los bienes culturales de la colección, museografía, montaje, instalaciones y equipamientos ascendió a más de 65 millones de euros.

9.2.3 Ampliaciones en museos en América

9.2.3.1 Ampliación del Museo de Arte Moderno de Nueva York (2004)

El Museo de Arte Moderno de Nueva York comenzó el siglo XXI abordando otra ampliación de su sede principal, que fue proyectada en Yoshio Taniguchi a partir de 1997 y se inauguró en 2004, para la celebración del 75 aniversario del museo. La dotación de nueva superficie supuso un gran incremento de espacio de uso público, fundamentalmente para exposición, áreas didácticas y espacios educativos.

Antes de la ampliación, en 1996, se dieron varias alternativas a la construcción de un anexo, entre ellas se planteó trasladar el museo de la sede histórica pero finalmente se decidió permanecer en ella, por lo que se adquieren tres propiedades contiguas en el lado oeste, entre ellas el gran Hotel Dorset. El MoMA dispuso entonces de una manzana entre las calles 53 y 54 casi entera, con una superficie de 23.000 m² edificables. En el proceso de selección del arquitecto se convocó

⁴¹³ *Ibidem*, p. 5.

concurso restringido de ideas y posteriormente un concurso de proyectos, pero previamente se produjo una fase de reflexión con conversaciones entre artistas, conservadores, escritores, arquitectos y otros profesionales vinculados con el mundo de la cultura que debatieron desde el punto de vista crítico acerca de las posibilidades de la futura institución. Entre las propuestas presentadas se adjudicó el proyecto a Taniguchi, pese a no ofrecer una solución arquitectónica que reflejara aportaciones innovadoras⁴¹⁴

La ampliación de Taniguchi ha sido criticada como una actuación excesivamente convencional, que dista del carácter vanguardista de su sede de 1939, no obstante, su proyecto no pretendió ofrecer un edificio de carácter enigmático, sino que se centró en permitir incrementar los espacios de uso expositivo y público para el desarrollo de la institución.⁴¹⁵ Sin embargo, a pesar de que esta orientación no preponderante de la arquitectura museística de Taniguchi para el MoMA, se haya asumido finalmente como una muestra de disponibilidad del arquitecto hacia el programa funcional de la institución, ha sido también criticada por poder influir en otros museos que afrontaran fases de ampliación y planteasen por efecto reflejo,



una arquitectura funcional y “modesta”. No obstante, con la ampliación de Taniguchi el museo creció de 35.300m² a 59.460 m², dentro de los cuales aumentó su espacio expositivo de 7.900 m² a 11.600 m². El museo se abrió hacia la calle 54 y el jardín de esculturas se convirtió en núcleo de relaciones del museo.

Ilustración 177 MoMA, ampliación de Taniguchi. (Fotografía en web del museo)

⁴¹⁴ La solución más arriesgada fue la de Rem Koolhaas y la más innovadora la de Herzog y De Meuron. El proyecto de Taniguchi se consideró funcionalista y poco adecuado urbanísticamente al no potenciar la vinculación del edificio con su entorno.

⁴¹⁵ SELF, R., *Op. Cit*, 2014. pp.70-85.

9.2.3.2 Ampliación del Museo de Arte Nelson-Atkins de Kansas City (2004)

La ampliación del Museo de Arte Nelson Atkins de Kansas City, se realizó con un proyecto del arquitecto Steven Holl que dotó de nuevas superficies al museo, al tiempo que le concedía un nuevo lenguaje formal y configuraba un ámbito museístico renovado, en torno a la sede original. El Museo de Arte Nelson-Atkins se fundó en 1933, siendo su precedente la galería de arte creada a iniciativa de William Rockhill Nelson (1841-1915), fundador del periódico *The Kansas City Star* y promotor de varias reformas en la ciudad a finales del siglo XIX. A sus aportaciones se unió la colección de obras de arte formada por Mary McAfee Atkins (1836-1911), conocedora de la historia del arte, coleccionista y viuda del empresario James Atkins. Las herencias de ambos se asociaron en una fundación en 1927 con el objetivo de crear un museo de arte y construir su sede en Kansas City. El edificio original fue proyectado en 1930 en el estilo neoclásico propio de la academia de bellas artes parisina por los hermanos Thomas Wight (1874-1949) y William Wight (1882-1947).

La ampliación del edificio se plantea a finales del siglo XX. En 1999 fue convocado el concurso para la redacción del proyecto arquitectónico de extensión del museo, resultando ganador el arquitecto estadounidense Steven Holl, quien redactó el proyecto entre 1999 y 2004⁴¹⁶. En el programa del concurso arquitectónico se sugirió que la ampliación fuera anexa al lado norte del edificio principal sin embargo Holl fue el único concursante que mantuvo el edificio principal sin modificar y propuso la extensión en el lado este, a la que concede un concepto original de distribución fragmentada en cinco pabellones de vidrio.

Bajo la denominación de Bloch Building, Holl propuso un edificio que estuviera compuesto por cinco estructuras cuadrangulares de vidrio que simulan emerger

⁴¹⁶ En 1999 se inaugura el Museo de Arte Contemporáneo de Helsinki (Finlandia), obra de Steven Holl.

del terreno colindante a la sede antigua; se trata de cinco módulos transparentes que aparecen en la superficie iluminados, como si fuesen esculturas que contrastan con el aspecto compacto de la construcción en piedra original y con su lenguaje estilístico. El arquitecto plantea generar un diálogo de contrastes entre la sede histórica y la nueva basándose en contraponer la opacidad del edificio original y la transparencia de la arquitectura moderna, el carácter único de la sede antigua y la multiplicidad del edificio de ampliación y contraponer conceptos como lo definido o limitado y la indefinición o la falta de límites, la hermeticidad y la interrelación entre el exterior y el interior, la circulación dirigida y la circulación libre.⁴¹⁷ La ampliación del Museo de Arte Nelson Athkins se construyó en dos fases de ejecución entre 2001 y 2007. Sus nuevos volúmenes ofrecen un 45% más de superficie al museo. Funcionalmente la ampliación alberga un vestíbulo, salas de exposición permanente dedicadas al arte contemporáneo, fotografía y arte africano, salas de exposiciones temporales y servicios del museo como la biblioteca



y la tienda. Ambos edificios están unidos por el vestíbulo del nuevo edificio desde donde se redistribuyen las circulaciones.

Ilustración 178. Museo de Arte Nelson Atkins, vista de los dos edificios (Fotografía en web de Stven Holl arquitectos)

En la revista de arquitectura *El Croquis* se presentó la obra de

Holl para el Nelson Atkins Museum como una ampliación compuesta “mediante cinco nuevas “lentes” que suponen nuevos espacios, nuevos puntos de vista y nuevos ángulos de visión”, generadora de un juego de contrastes entre el edificio original del Nelson Atkins Museum y el Block Building de Steven Holl e impulsora de la inclusión del tratamiento del paisaje circundante en el conjunto museístico, de tal manera que en el caso del edificio antiguo, este se concibe para que el visitante lo recorra con la mirada dirigida hacia su interior, mientras que en el caso de los edificios de la ampliación se mantiene una relación con el paisaje en la visita.

⁴¹⁷ Steven Holl, 1984-2003, *El Croquis*, 2003. p.408

El tratamiento de las superficies de fachada realizado a base de paneles traslúcidos, permite la entrada de luz natural tamizada y al atardecer ofrece la posibilidad de permanecer iluminados, proyectando luz, en una actividad contraria a lo largo del día. Sobre el aspecto cambiante de la percepción del edificio en las distintas horas del día, a partir del uso del efecto lumínico, Holl escribió en su obra *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura* lo siguiente:

“Dar forma a esta luz es dar nuevas dimensiones a la experiencia urbana. Una obra de arquitectura en su espacio urbano puede tener una presencia completamente distinta durante el día y durante la noche, sin que ello afecte a su importancia, a medida que el “objeto” autónomo reclama una presencia mayor y menos contenida. Especialmente en latitudes septentrionales, donde solo hay unas pocas horas de luz solar en invierno, puede ocurrir que algunos edificios públicos concentren una actividad mayor cuando ya ha oscurecido”⁴¹⁸.

La ampliación del Museo Nelson Atkins responde a la concepción arquitectónica de Steven Holl por la cual concede un papel determinante al empleo de la luz en la arquitectura como elemento relevante en los fenómenos psicológicos asociados al edificio arquitectónico, sobre los que Steven Holl ha reflexionado y escrito.

“El espacio permanece inconsciente sin la luz. La sombra y el tono de la luz, sus distintas fuentes, su opacidad, transparencia, translucidez, y las condiciones de reflexión y refracción se entremezclan para definir o redefinir el espacio. La luz somete el espacio a la incertidumbre, formando una especie de puente provisional entre los campos de la experiencia.”⁴¹⁹

9.2.3.3 Ampliación del Walker Art Center de Minneapolis (2005)

El Walker Art Center responde a un tipo de museo, que aunque fuera ampliado en la década de 1980, tuvo que requerir una nueva ampliación en la siguiente. Este

⁴¹⁸ Además de los textos seleccionados, Holl realiza una reflexión sobre la capacidad de transmisión de significados del agua en el espacio arquitectónico, de este modo señala que “prestar atención a las propiedades fenoménicas de transformación de la luz teniendo en cuenta el material puede ofrecernos las herramientas poéticas para fabricar espacios de percepciones estimulantes. Los fenómenos de refracción producen una magia particular en aquella arquitectura que linda con el agua o que la incorpora”, en Steven Holl, *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 2011, p. 28. En el caso del Museo Nelson Atkins se ha incorporado una piscina de agua de función estética y con simbología poética.

⁴¹⁹ Steven Holl, “La idea y los fenómenos”, en Steven Holl, 1984-2003. *El Croquis*. 2003

museo está situado en el sudoeste de la ciudad de Minneapolis, en proximidades del Jardín de Esculturas, ubicado en un edificio original diseñado por Barnes en 1971; el edificio se construyó sobre un terreno disponible cuyas dimensiones condicionaron su configuración por lo que fue elevado en altura y ampliado por el mismo arquitecto en 1984, en lo que en su época se consideró una arquitectura minimalista que proponía espacios flexibles, adaptados a la exposición de obras de arte contemporáneo, sin suponer obstáculos a su visualización y percepción. Sin embargo, aunque la ampliación ofreció más superficie, no fue lo suficiente frente a la necesidad de incremento para el desarrollo de la actividad museística, de modo que a finales de la década de 1990 se desarrolló un periodo de reflexión en el museo para hacer frente a una nueva intervención de extensión de la sede. Previamente a la selección de un proyecto arquitectónico, se realizó un diagnóstico de la institución y de su misión y expectativas a través del cual el Walker Art Center se concibió como un centro de arte que pretendía abarcar la creación artística en todas sus expresiones, de tal modo que reclama una serie de condicionantes para la ampliación arquitectónica. Estos fueron tal y como sintetiza Ronnie Self, llegar a ser un espacio para la contemplación estética de objetos únicos y su conocimiento; en un espacio para la interacción social y la introspección⁴²⁰.



Ilustración 179 Walker Art Center , unión entre los dos edificios(Imagen en web de Herzog y De Meuron)

La propuesta arquitectónica adaptada a las necesidades del Walker Art Center la ofreció el equipo de Herzog y De Meuron con un proyecto redactado entre 1999 y 2002 ⁴²¹. Esta ampliación consistió en la incorporación de una segunda torre de metal conectada a la torre de ladrillo de Barnes por un volumen alargado que continúa en nuevas salas de exposición, espacios internos y servicios

⁴²⁰ SELF, R. *Op.Cit.*, 2014, p. 84.

⁴²¹ BLAUVELT, Andrew (ed.). *Expanding the Center: Walker Art Center and Herzog & de Meuron*, Minneapolis: Walker Art Center, 2006.

públicos, todo ello configurando una circulación en Z y ofreciendo un conjunto de superficies con cargas simbólicas y de imagen de la institución a partir de juegos de colores, luces, brillos y materiales..

9.2.3.4 Ampliación del Museo de Arte de Denver (2006)

La extensión del Museo de Arte de Denver fue proyectada por Daniel Libeskind entre el año 2000 y 2003 y fue inaugurada en 2006. Su coste alcanzó los 90.500.000 €. El Museo de Arte de Denver se fundó en 1893; en 1971 se trasladó a un nuevo edificio, proyectado por el arquitecto italiano Gio Ponti de 19.510 m², siendo el de mayor tamaño de la ciudad. El museo se encuentra en el lado sur del Civic Center Park y de la Central Denver Public Library.

El crecimiento de la colección condicionó la ampliación del museo a finales del siglo XX cuando se requiere mayor espacio para exposiciones temporales y para la instalación de su colección. Para su extensión se presentaron al concurso arquitectónico un total de 41 estudios de arquitectos interesados en la redacción del proyecto, para el que se solicitaba un edificio con galerías versátiles, espacio para exposiciones temporales flexible y espacio suficiente para el desarrollo de acciones de arte contemporáneo. Quedaron seleccionados entre los finalistas Arata Isozaki, Daniel Libeskind y Tom Mayne.⁴²²



Ilustración 180 Museo de Arte de Denver (Fotografía: Bitter Bredt, en web de estudio de Libeskind)

⁴²² El audiovisual sobre el proceso de la ampliación realizado por Amie Knox y Jocelyn Childs, “Defying Gravity”, documenta el proceso de entrevistas en la selección del arquitecto, la fase de proyecto y la fase de construcción del edificio.

El proyecto de Libeskind es de diseño deconstructivista sobredimensionado y enfático pero sin embargo, respeta las dimensiones de los edificios del entorno, con los que se relaciona de modo discordante, dado que ninguno de los edificios cercanos se proyectó con pretensión de formar un conjunto urbano, pues no parecen tener vinculación entre ellos.

Libeskind emplea como referencia formal la composición geológica y plantea como metáfora las líneas del discurrir de un camino; su distribución en planta es sencilla y funcionalmente cumple con las expectativas de uso del museo por las cuales se solicitó mayor espacio para la exposición y dimensiones espaciales para la colección permanente. En el lado sur cuenta con salas de exposición temporal, estando las permanentes en el lado norte, un espacio central actúa de punto de encuentro y permite desarrollar instalaciones de gran formato⁴²³.

9.2.3.5 Ampliación del Museo de Arte de Toledo, Ohio (2006)

La última de las ampliaciones del Museo de Arte de Toledo de Ohio, ha consistido en un edificio de lenguaje posmoderno basado en la transparencia y la indefinición de la percepción de los límites espaciales, concebido a modo de caja de cristal de dimensiones horizontales, denominado Glass Pavilion. Este edificio es obra del equipo de arquitectos SANAA, formado por Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa, ubicado en Tokio. Fue proyectado en 2001 e inaugurado en 2006. El programa funcional del museo demandaba un doble uso para este edificio: por una parte habría de servir como espacio museístico de exposición y por otro lado, cumplir fines de formación en el arte del vidrio. El edificio del Glass Pavilion cuenta con una distribución espacial en la que se disponen cinco galerías, un centro de estudio, aulas, tiendas, cafetería y espacios multifuncionales.

⁴²³ SELF, R., *Op. Cit.* 2014. pp.178-193.

El Glass Pavilion está formado por más de 360 paneles de vidrio, que cierran sus muros exteriores y forman la mayoría de los compartimentos interiores. La cubierta y la estructura son de acero y permiten el empleo de un muro continuo de vidrio como paramento en la fachada, realizado por ingeniería adaptada a las necesidades especiales de la construcción en la cual los muros de vidrio no pueden soportar carga. El coste total ha sido de 30 millones de dólares. La superficie del pabellón es de 7.060 m².



Ilustración 181. Museo de Arte de Toledo de Ohio, ampliación de SANAA

El lenguaje empleado, basado en la línea pura y en la superficie transparente, contrasta con el carácter rotundo y austero del edificio original del museo y se relaciona con dificultad con el edificio deconstructivista proyectado por Frank Gehry para Centro de Artes Visuales, situado también en el campus del museo.

9.2.3.6 Ampliación del Real Museo de Ontario de Toronto (2007)

El Royal Ontario Museum (ROM) inauguró su ampliación en 2007, denominada Michael Lee Crystal. Se sitúa en una de las mayores intersecciones urbanas de la ciudad de Toronto. La ampliación fue diseñada por Daniel Libeskind a partir de una forma que irrumpe de modo agresivo en el edificio original y crea cinco volúmenes paralelos. Contiene una nueva área de exposición de 9.000 m², un nuevo hall de acceso, área interna, zona de confort con tienda y tres restaurantes.

En esta operación de ampliación, el Museo renovó también sus salas de exposición preexistentes⁴²⁴.



Ilustración 182 Museo Real de Ontario, ampliación (Fotografía: Elliot Lewis Photography, en web de estudio de Libeskind)

9.2.3.7 Ampliación de la Galería de Arte de Ontario, Toronto (2008)

La Galería de Arte de Ontario (AGO) presenta una nueva condición volumétrica desde la intervención en su edificio por Frank Gehry, quien proyectó una actuación de ampliación en 2002 tras la propuesta de financiación concedida por el patrocinio privado. Este museo es de carácter estatal, fue creado en 1900 y se amplió en varias ocasiones, siendo una de las últimas la proyectada por el arquitecto americano y canadiense Barton Myers en 1993. Conserva una colección de cerca de 95.000 piezas.



Ilustración 183. Galería de Arte de Ontario, Fifth Floor Tower (Fotografía en web del museo)

⁴²⁴ KRAUEL, Jacobo, *Op. Cit.*, 2012, pp. 90-105.

En el año 2000 Gehry inició contacto con el mecenas Ken Thomson quien propuso la financiación de la reforma y ampliación de la Galería de Arte de Ontario. El proyecto inició su redacción en 2002 y las obras comenzaron en 2005. Con el nuevo edificio cambia la morfología del conjunto museístico, al adquirir una nueva fachada de 183 metros de largo, construida con madera y vidrio. El nuevo edificio comprende espacios públicos de esparcimiento y de exposición, habiendo aumentado su superficie expositiva en un 47%. Formalmente, a parte de la ortogonalidad dominante en el edificio, Gehry proyectó elementos en forma de espiral que interactúan con la arquitectura antigua generando contrastes y que sobresalen de los volúmenes tanto en interior como en exterior.

9.2.3.8 Ampliación del Museo de Bellas Artes Emilio Caraffa, Córdoba, Argentina (2008)

El Museo Emilio Caraffa de Córdoba, Argentina representa, por la configuración de sus sedes, una propuesta de conjunto museístico generado a partir de la reconversión de usos. Este museo ha ampliado su superficie recientemente, tras un largo periodo de extensión e intervenciones en su sede arquitectónica. Está situado en un campus de edificios públicos que se han unido en esta operación, formando una única sede. Originariamente la sede la conformaron tres edificios, el edificio del museo, proyectado entre 1912 y 1915 por el arquitecto húngaro Johannes Kronfuss (1872-1944) y posteriormente ejecutado en parte en 1916 en lenguaje neoclásico; la antigua sede de formación de profesorado de educación física, construida en 1938, que se anexiona en la ampliación de 2006 perdiendo el uso educativo y el Museo Palacio Ferreyra, que queda unido al Museo Caraffa desde 2006 al compartir el uso expositivo. Con anterioridad se había ampliado el edificio del Museo Caraffa en 1962, colmatando con nuevas estructuras prismáticas el espacio que no se había contruido del proyecto original.



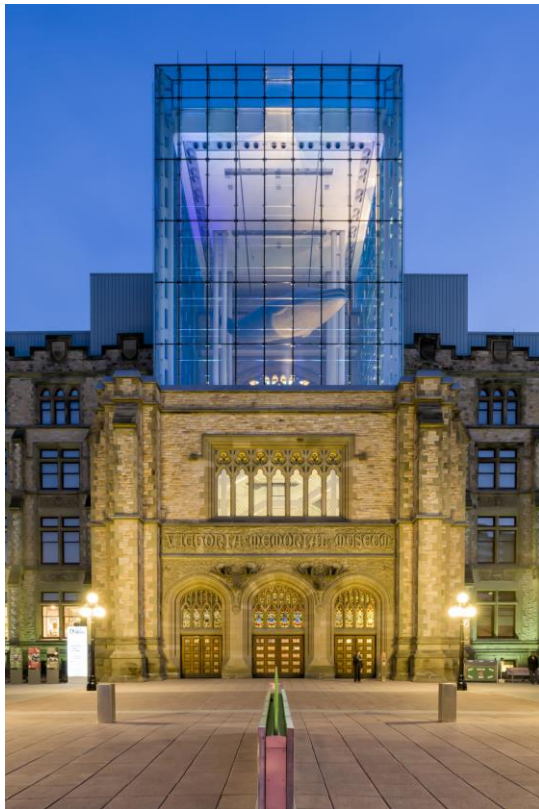
Ilustración 184 Museo de Bella Artes Emilio Caraffa, Córdoba, Argentina (Fotografía en web del museo)

Con el objetivo de crear una sede que albergara las producciones artísticas contemporáneas y las colecciones de las instituciones consolidadas, se pretendió la generación de un conjunto museístico acorde con los nuevos usuarios, que respetara el testimonio de las obras construidas en el pasado y levantara nuevas estructuras sobre las mismas, evidenciando esa continuidad y nuevos lenguajes y fomentando un recorrido libre del usuario por toda la superficie.

La actuación de ampliación del museo puesta en marcha en 2006 implicó la interconexión de los tres edificios dispersos en la parcela, de modo que se licitaron dos proyectos diferentes: por una parte la extensión y remodelación del edificio del Museo Caraffa, que se adjudicó al equipo de arquitectos GGMPU y por otra un edificio de conexión entre éste y la antigua escuela, redactado por MZARCH, proyectándose un edificio-conector que uniera un conjunto formado por edificios con carácter individual. Con esta nueva situación espacial se modificó el espacio de acceso del museo y se generó una plaza pública delante, que da paso a los espacios expositivos y a los servicios de cafetería y librería de modo directo. Todos los espacios internos y públicos fueron reordenados y rediseñados. A partir de esta actuación, el museo cambió su escala pasando de 1.200 m² a cerca de 4.500m²

9.2.3.9 Ampliación del Museo de las Ciencias de la Naturaleza de Ottawa (2010)

El Museo de la Naturaleza de Ottawa fue el primer museo de Canadá; su edificio responde a la arquitectura victoriana que data de 1901. Este museo es el origen de los museos públicos canadienses, fue gestado a mediados del siglo XIX a partir del Gabinete Geológico de Canadá. En la década de 1990 se incorporaron nuevas instalaciones para el funcionamiento del museo y su servicio público, y entre 2004 y 2010 se llevó a cabo la intervención de renovación y ampliación del museo, mediante una inversión pública de 216 millones de dólares. El proyecto arquitectónico fue realizado por el estudio de Padolsky, Kuwabara y Gagnon



arquitectos (KPMB Architects) de Toronto. Esta intervención ha dotado de un nuevo lenguaje a la sede histórica del Museo de la Naturaleza, provocando un diálogo entre superficies y espacios, de tal modo que se evidencia la actuación contemporánea mediante una gran linterna de vidrio sobre la fachada principal del edificio antigua, a modo de gran vitrina museística que contiene luz y bajo la cual se haya una inmensa escalera de disposición doble, que conduce a los espacios expositivos y públicos.

Ilustración 185. Museo Canadiense de la Naturaleza, (Fotografía en wén de KPMB Architects)

9.2.3.10 Ampliación del Museo de Bellas Artes de Boston (2010)

El Museo de Bellas Artes de Boston (MFA) ha ampliado su edificio en sucesivas ocasiones desde principios del siglo XX. A partir de 1999 las ampliaciones

siguientes han sido dirigidas por el masterplan redactado por el estudio de Foster + Partners de Londres. Según su planificación se amplía en el año 2006 con un ala en honor a Georges y Margo Behrakis que alberga obras del mundo antiguo y dos años más tarde en 2008 abre una sección dedicada al arte contemporáneo diseñada de nuevo por I. M. Pei. Ha sido ampliado recientemente, en el año 2010 abrió una nueva galería de arte americano y en 2011 de arte contemporáneo (Linde Family Wing for Contemporary Art), así como nuevos espacios para la actividad sociocultural de la institución.

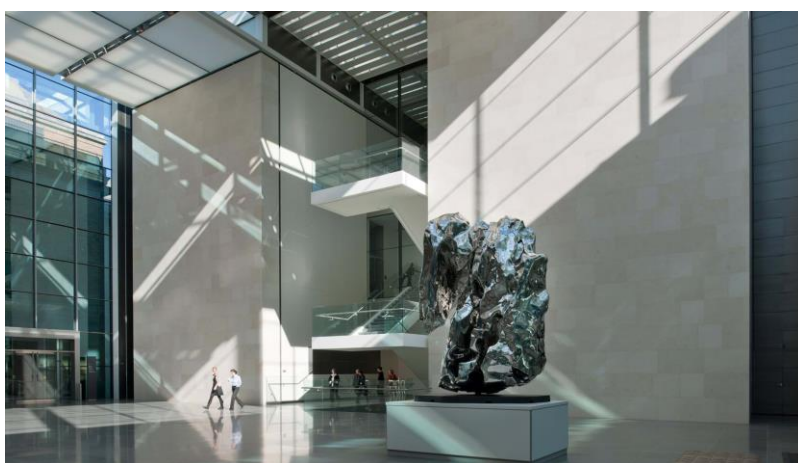


Ilustración 186 Museo de Bellas Artes de Boston, ampliación de Foster (Fotografía en web Foster and partners)

9.2.3.11 Ampliación del Museo Nacional de Bellas Artes de Quebec (2016)

El Museo de Bellas Artes de Quebec está situado en el National Battlefields Park, formando un campus museístico con cuatro pabellones. Originariamente se albergó en el pabellón Gerard Morisset, que fue el primer edificio del museo en 1933, construido en estilo beaux-arts; extendió sus instalaciones en 1991 incorporando dos edificios más, por una parte el pabellón central construido de nueva planta, con cerramientos en vidrio y techo ajardinado, que actualmente actúa como eje de circulaciones del campus, y por otra, el pabellón Charles Baillairgé, un edificio carcelario de 1867 que fue rehabilitado para uso museístico. Ante esta sede triple, sin embargo fue necesario incorporar una sede más en el siglo XXI para cumplir con las expectativas de la institución museística.

La última ampliación del Museo de Bellas Artes de Quebec se denomina edificio Pierre Lassonde; ha sido diseñado por el equipo OMA (Office for Metropolitan Architecture) fundado por Rem Koolhaas y con la colaboración de Provecher Roy. Con esta última intervención se duplicó la superficie del museo, ofreciendo nuevas salas de exposición para las colecciones de arte contemporáneo, diseño y arte inuit, salas de exposiciones temporales, restaurante y auditorio de 250 puestos. Sus muros de vidrio conceden un uso museístico a la luz natural.

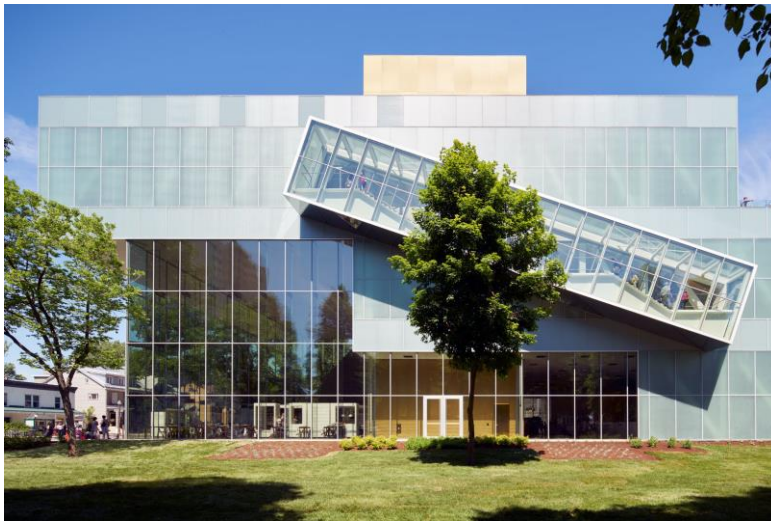


Ilustración 187. Museo de Bellas artes de Quebec: Pierre Lassonde PAVILION (Fotografía Bruce Damonte en web de OMA Architects)

El proceso de ampliación del Museo de Bellas Artes de Quebec ha sido muy similar al de otros museos creados a principios del siglo XX. Destaca en su caso la formación del campus museístico en el que pueden apreciarse los diferentes estilos arquitectónicos que han marcado la identidad del museo. Su primer edificio empezó a construirse en 1927, tras su creación en 1920 como primer museo fundado por el gobierno de Quebec, bajo el nombre de Museo de la provincia. Este inmueble albergó además otras instituciones (Archivo de Quebec, colecciones de ciencias naturales) y a la partida de las colecciones de ciencias naturales en 1962, cambiaría el nombre a Museo de Quebec. Por otra parte, años más tarde, en 1979, se enviaron los archivos a la Universidad. En 1989 inició un proceso de expansión, ocupando tres edificios. Tras el cambio de nombre a Museo Nacional de Bellas Artes de Quebec en 2002, empezó un nuevo proceso de extensión financiado por el gobierno de Canadá y Quebec, por el cual se puso en marcha el concurso público de

diseño de un nuevo edificio que fue adjudicado al grupo OMA. Abrió al público en 2016, marcando el inicio de una nueva etapa de la institución.

9.2.3.12 Cambio de sede del Museo Whitney de Nueva York (2015)

El Museo Whitney de Arte Americano de Nueva York representa uno de los ejemplos de institución que opta por el cambio de sede para extender su infraestructura museística. El Whitney Museum cuenta con una nueva sede desde el mes de mayo de 2015 diseñada por el arquitecto Renzo Piano. La operación de cambio de sede trasladó al museo desde el edificio proyectado por Marcel Breuer en 1963, con la intención de dotarle de mayor superficie y visibilidad al situarlo en un edificio junto al río Hudson en el Meatpacking District de Nueva York. Se trata de una arquitectura de elevada presencia y volumen que ha pretendido cumplir con la expectativa de albergar sus colecciones en crecimiento, aumentar la superficie de exposición y la actividad pública del museo. A su vez, en consecuencia, a raíz del traslado de sede del Museo Whitney, el edificio de Marcel Breuer ha pasado a ser utilizado por el Metropolitano de Nueva York desde el año 2016, bajo la denominación de Met Breuer.⁴²⁵



Ilustración 188. Whitney Museum, nueva sede en Meatpacking District de Nueva York (Fotografía en web del museo)

⁴²⁵ <http://www.elmundo.es/cultura/2015/04/28/553eb08ce2704ef3788b4571.html>

9.2.3.13 Ampliación del Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia (2015)

Uno de los museos ampliados recientemente en Iberoamérica ha sido el Museo de Arte Moderno de Medellín. Este museo fue creado en 1978 por un grupo de artistas de la “generación urbana” junto con arquitectos y empresarios colombianos que quisieron fomentar el interés del público por el arte contemporáneo. La trayectoria de esta institución está marcada por la ocupación de dos sedes distintas, habiendo sido la segunda de ellas ampliada recientemente. En sus primeros 30 años, el museo tuvo como misión fomentar la participación ciudadana en la actividad de la institución en un edificio modesto situado en el barrio Carlos E. Restrepo de Medellín. En 2006, el Ayuntamiento de la ciudad le concedió el uso de la siderúrgica Talleres Robledo creada en 1838 que pudo ocupar un antiguo edificio industrial al sur de Medellín, que había sido cedido a la municipalidad al desarrollar un plan urbanístico de la zona. El inmueble se rehabilitó y adecuó al uso museístico en 2009 y se abrió al público ese mismo año. No obstante, esta nueva sede permitía una extensión de su superficie para resolver de un modo más adecuado las expectativas de un museo del siglo XXI, abierto a la ciudadanía y, en este caso, apostar por el carácter dinámico de la institución que nació en los años 70 del siglo XX.



Ilustración 189. Museo de Arte de Medellín. Ampliación contemporánea y edificio industrial en parte trasera (Fotografía en web del museo)

La ampliación del Museo de Arte Moderno de Medellín fue proyectada por el equipo Ctrl G, 51-1 arquitectos y se inauguró en 2015 siendo entendida, tal y como señala la institución, como un medio de progreso del museo, desde donde se la considera como “una ampliación no solo física sino de contenidos y alcance y un compromiso con el desarrollo cultural de la ciudad y el país”⁴²⁶, por lo que ha de considerarse como un elemento significativo en la tendencia internacional de revisión historiográfica de la producción artística que se produce firmemente en Latinoamérica desde los años setenta, por la cual se replantea la visión etnocentrista de la creatividad artística y cultural en general y que ha conseguido aportar unos componentes enriquecedores para la transformación de la cultura contemporánea desde la museología, influyendo en las políticas culturales de todos los grandes museos de arte contemporáneo desde el cambio del siglo hasta la actualidad⁴²⁷.

Gracias a esta nueva intervención arquitectónica, el Museo de Medellín cuenta con tres salas más de exposiciones, dos laboratorios multifuncionales, un laboratorio de experimentación sonora, un teatro para visionado de cine y celebración de conciertos con capacidad para 250 personas, cafetería, librería, tiendas, espacios de servicios culturales y educativos, y ha ampliado los almacenes de bienes culturales y el archivo. El espacio total del edificio es de 7.220 m², incluyendo la zona al aire libre del museo.

9.2.4 Descentralizaciones de museos recientes

La estrategia de planificación museística basada en la descentralización, considera a esta como una acción de extensión de los museos fundamentada en ofrecer mayor proyección institucional mediante multiplicidad de sedes asociadas. Las propuestas de descentralización museística se han permitido que los museos

⁴²⁶ Véase la página web del Museo de Arte Contemporáneo de Medellín: <http://elmammm.org>

⁴²⁷ Sobre los conceptos museológicos en América Latina en este sentido, véase BRULON SOARES, Bruno, “Transculturación del conocimiento museológico”, en ARNALDO; RUIZ (coord.), *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2018, 814, pp. 56-71.

superen el espacio arquitectónico de su sede habitual, pudiendo desarrollarse en sucursales o sedes asociadas, dependientes de una matriz, implantadas en distintos ámbitos territoriales, tanto nacionales como transnacionales. Esta acción descentralizadora, de la que pueden situarse unos inicios en las prácticas de externalización de determinados servicios del museo a distintos edificios, se ha convertido paulatinamente en una estrategia de la política cultural, cada vez más fortalecida desde los gobiernos públicos, pues permite una proyección de los valores asociados a un museo de relevancia y reconocimiento internacional en ámbitos ajenos al mismo, al tiempo que ofrece acceso a sus colecciones a un público amplio y diverso, y es un cauce para generación de recursos económicos y de impulso al desarrollo cultural interterritorial.

La descentralización ha sido realizada durante tres décadas, a partir de las iniciativas de museos como la Tate Gallery en la década de 1980 o de casos puntuales anteriores. Su práctica es heterogénea y no sigue una línea o pauta común, lo que implica que se puedan clasificar las descentralizaciones en función de sus derivaciones. La primera de ellas es la descentralización de un museo en sedes museísticas dependientes, tal es el caso de las sedes de la Tate Gallery en Inglaterra o del Pompidou en Francia en la ciudad de Metz; una variante de esta son las sedes expositivas con identidad museística, como ejemplo el Louvre Lens; las cesiones temporales de un museo sucursal, como es el caso del Centro Pompidou de Málaga; los préstamos de larga duración en instituciones independientes, como ocurre con el Museo Rodin en Sao Paulo, o los acuerdos de uso del nombre del museo en una institución independiente creada bajo asesoramiento de la cedente, como es el caso del Louvre en Abu Dhabi, entre otros ejemplos de una casuística compleja, de los que se recogen a continuación algunos casos⁴²⁸.

⁴²⁸ BOQUET, Mathias, “L’impact touristique des nouveaux musées : analyse des relations entre l’environnement urbain et la spatialisation de l’impact à travers les exemples du Centre PompidouMetz et du Louvre-Lens”, en *Belgeo*, [en línea] 15 de diciembre de 2014, consultado el 30 de septiembre 2016. URL : <http://belgeo.revues.org/12600>

9.2.4.1 Nagoya/Boston Museum of Fine Arts (1997)

El Museo de Bellas Artes de Boston abrió en 1999 una sucursal museística en Japón en la ciudad de Nagoya, con la intención de ofrecer nuevos espacios expositivos para su colección y permitir el conocimiento de obras de culturas y periodos poco representados en Japón. Se considera un museo hermano del Museo de Boston y su misión es compartir y difundir en Japón sus colecciones permanentes, por lo que es considerada un instrumento de intercambio cultural entre la sociedad de Nagoya y la estadounidense. La programación y gestión de las exposiciones temporales se realiza en colaboración entre los conservadores de ambos museos. Ocupa una superficie de 4700 m² en un edificio con fachada de granito, en referencia a la sede de Boston, situado en el centro de Nagoya.

9.2.4.2 Descentralizaciones del Museo del Hermitage: *Hermitage Exhibitions Centers: Hermitage-Kazan Centre, 2005, Hermitage-Vyborg Exhibition Centre, 2010, Hermitage-Amsterdam Exhibition Centre, 2009, Hermitage-Italy Centre, Ferrara, 2007, Venecia 2013.*

El Museo del Hermitage ha programado una estrategia de descentralización tanto dentro de Rusia como en el extranjero. Su propuesta se basa en la creación de centros culturales de exposiciones, dependientes de la sede principal de San Petersburgo, creando una red de instituciones culturales que trasladan la presencia, la imagen y las colecciones del museo a diferentes puntos geográficos distanciados. Destacan las siguientes sedes descentralizadas: En Rusia, el Hermitage-Kazan Centre, abierto en 2005 y el Hermitage-Vyborg Exhibition Centre, inaugurado en 2010, y fuera de Rusia, el Hermitage-Amsterdam Exhibition Centre, inaugurado en 2009. El Hermitage-Kazan Centre es una sección del Kazan Kremlin State Historical and Architectural Museum-Reserve, pues está ubicado en un edificio de antiguo uso educativo del siglo XIX. La sede del Hermitage-Vyborg se encuentra en la zona histórica de la ciudad de Vyborg, en un edificio construido en lenguaje constructivista en los años 30. Ambos centros se basan en una programación de actividades culturales y exposiciones programadas desde el

Hermitage. En 2004 se planifica la descentralización del Hermitage en Europa, tuvo como resultado la creación de otro centro de exposiciones en Ámsterdam, instalado en el edificio del Amstelhof del siglo XVII (1673) restaurado y adecuado a la institución museística.



Ilustración 190 Hermitage Vyborg Exhibition Centre. (Fotografía en web del museo)

Por otro lado, se creó en 2007 un centro especial dedicado a la investigación y la actividad cultural en Italia, denominado Hermitage-Italy Center, primero localizado en la ciudad de Ferrara, en 2007 y trasladado en 2013 a Venecia. El objetivo de este centro es potenciar la investigación sobre las colecciones italianas del Hermitage y su contexto de creación y ofrecer programas de formación a profesionales, tanto del Hermitage como de otros museos e instituciones culturales.

Entre los proyectos más recientes se encuentra la propuesta de creación de una sede descentralizada del Hermitage en el puerto de Barcelona, anunciada en 2016 para su apertura en 2019.

9.2.4.3 Museo Rodin en San Salvador de Bahía (2006)

La primera descentralización del Museo Rodin fuera de Francia se realizó en Brasil, en la ciudad de Salvador de Bahía y fue inaugurada en el año 2006. El Museo Rodin de Salvador de Bahía se ubica en el Palacete de las Artes, una construcción de 1912 situado en el barrio de Graça, originariamente denominada Palacete del Comendador Catharino empresario portugués dedicado a la producción de cacao,

de estilo ecléctico de influencias francesas e inglesas, cuyo valor patrimonial cumplía con el requisito para albergar la colección de Rodin fuera de Francia y que además presentaba similitudes con la sede del Palais Biron de París del siglo XVII.

El museo de París cede una colección de 62 esculturas originales realizadas en yeso, en régimen de comodato al Palacete das Artes- Museo Rodin Bahía, para exponerlas de modo permanente en la exposición de larga duración “Auguste Rodin, hombre y genio”, junto con exposiciones temporales de obra de artistas contemporáneos. La sede está formada por la unión de dos edificios, la antigua villa señorial de 1912 construida por el arquitecto Rossi Baptista y decorada por Oreste Sercelli, que había albergado la secretaria de Estado para Educación y Cultura, que fue restaurada y adaptada a la función museística y un módulo anexo de lenguaje racionalista y actual, dedicado a usos expositivos; entre ellos actúa como nexo un elemento de conexión vertical. La superficie total del museo es de 3.055 m². Fue construida entre 2003 y 2005 bajo proyecto de Brasil Arquitectura Studio, formado por los arquitectos Marcelo Ferraz y Francisco Fanucci.



Ilustración 191. Museo Rodin de Salvador de Bahía (Fotografía en web del museo)

Ambas construcciones, histórica y contemporánea se interrelacionan mostrando un contraste de materiales y formas arquitectónicas en una misma construcción dedicada a uso museístico, bajo una relación de armonía arquitectónica en la que se manifiestan dos construcciones fruto de distintas etapas históricas. De esta unión se ha señalado que “se ha logrado así un diálogo sutil entre las dos

arquitecturas. Separadas por un siglo, pues a ambas les corresponde un espacio propio y una expresión propia”⁴²⁹.

El Museo Rodin Bahía pretende ser una institución museística integral que sirve a los intereses artísticos de la sociedad actual mediante la inspiración en la obra del pasado y ofrece un espacio para la creatividad y el conocimiento de la historia del arte.

9.2.4.4 Museo Pompidou en Metz (2008)

La ampliación del Centro Pompidou en la ciudad de Metz fue la primera descentralización de una institución pública cultural del Estado francés que se realiza con colaboración con la colectividad territorial ⁴³⁰ y la primera institución cultural nacional de gran envergadura con sede en París que se descentraliza. Se inauguró en mayo de 2010.

El Centre Pompidou-Metz es un establecimiento público de cooperación cultural (EPCC) resultado de la relación entre la política museística del Centro Pompidou y la política cultural de la ciudad de Metz y el área metropolitana de Metz. Las instituciones regionales consideraron el proyecto de extensión del Pompidou en la ciudad de Metz como una oportunidad cultural, económica y de desarrollo urbanístico. (Son miembros del EPCC: la comunidad Metz Metropole, la región de Lorena, la ciudad de Metz y el Centro Pompidou y el Estado francés) El director del museo era Philip Jodidio. El proyecto cultural del nuevo Pompidou tuvo como objetivo crear en Metz un nuevo espacio de exposición para las colecciones de arte contemporáneo del Pompidou con el que instalar en un territorio una plataforma de descubrimiento, investigación e información sobre la creación artística, ligada permanentemente a la programación del Pompidou de París. Se concibe como un centro de exposiciones descentralizado de la colección del Centro Pompidou. La

⁴²⁹ VAN UFFELEN, C., *Op. Cit.*, 2010, pp. 18-19.

⁴³⁰ La Communauté d’Agglomération de Metz Metropole CA2M financió en parte la ejecución de la obra, junto con el Consejo General de la Moselle, el Consejo Regional de Lorena y los fondos Feder.

finalidad perseguida es conjugar la excelencia cultural con el acceso a todos los públicos, desde la perspectiva que plantea que el arte contemporáneo es un elemento clave para la reflexión ante la realidad, como espacio de debate sobre las corrientes de pensamiento y de la expresión artística contemporánea⁴³¹. El proyecto cultural del Centro Pompidou Metz se sustentó en cuatro prioridades: Permitir el conocimiento de la creación artística bajo todas sus formas, aportar claves para la aproximación a la historia del arte desde 1905, emocionar e invitar al público a aprehender el mundo a partir del arte, aumentar los nuevos públicos. La decisión de crear una ampliación del Pompidou en Metz se toma en enero de 2003⁴³², siendo ministro de Cultura Jean Jacques Aillagon, Bruno Racine el presidente del Centro Pompidou y Jean Marie Rausch el alcalde de Metz. Para su ubicación se escoge un terreno de 2,8 hectáreas situado en una zona de renovación urbana ⁴³³

El concurso arquitectónico se convocó en marzo de 2003, para el que se pretendía una sede de impacto arquitectónico similar al que produjo el edificio del Centro Pompidou en París proyectado por Renzo Piano y Richard Rogers. Entre otros criterios se requiere que el nuevo edificio del Pompidou sea flexible para poder



acoger diferentes formas de expresión artística y diferentes formatos, que ofrezca soluciones para la acogida al público en un foro de encuentro y múltiples espacios públicos.

Ilustración 192 Pompidou Metz (Fotografía en web de Shigueru Ban Architects)

⁴³¹ JODIDIO, P. (Ed.), *Centre Pompidou-Metz*, París: Centro Pompidou, 2009.

⁴³² En 2002 había hecho un estudio de viabilidad del proyecto Jérôme Dourdin, quien había participado en la programación del Grand Louvre

⁴³³ En el Barrio del Anfietaro; cerca de la estación de tren de alta velocidad. medio de transporte de una gran parte de su público.

El adjudicatario del concurso para la construcción de un nuevo centro del Pompidou fue Shigeru Ban Architects de Tokio, en asociación con Jean de Gastines de Paris y Gumuchdian Architects de Londres. El edificio proyectado por Shigeru Ban y Jean de Gastines está basado en la flexibilidad, concepto que se advierte tanto en la distribución espacial como en la composición estructural del edificio, sus fachadas y cubierta. Se trata de un edificio de 5000 m² de superficie al que le caracteriza el uso de tubos de cartón como elementos estructurales y una techumbre de madera formada por una red de elementos modulares hexagonales, con alto grado de innovación y alusión a técnica de construcción artesanal china con fibras de bambú⁴³⁴. Entre las particularidades del proyecto, se establece una relación entre el techo y las galerías y otros espacios interiores. El coste de la construcción del edificio fue de 70 millones de euros⁴³⁵.

El Centro Pompidou Metz se concibe entre un museo y un centro de arte cuya programación cultural se propone desde el Centro Pompidou de Paris como una orientación a una programación expositiva propia del Pompidou Metz. Ante una falta de colección permanente propia, el Pompidou Metz se basa en exponer obras únicamente de forma temporal, a partir de una política de exposiciones basada en la divulgación y la accesibilidad a las obras de modo claro y cercano. En relación con ello, el Centro Pompidou-Metz carece de política adquisiciones y de almacenes permanentes.

Su potencial se basa en exponer una extraordinaria colección de arte contemporáneo y en una posición geográfica estratégica de Metz con respecto a Europa, en la que existen otras instituciones museísticas relevantes como el centro de Fondos Regionales de Arte Contemporáneo de Lorena y el Museo de Arte

⁴³⁴ La estructura realizada por 440 tubos de 12 cm diámetro y 40 m. de largo, sin cables de sujeción, se basa en la obra del ingeniero Frei Otto, con quien había trabajado Shigeru Ban en otras ocasiones y a quien pide colaboración para el diseño estructural.

⁴³⁵ El presupuesto de construcción del Centro Pompidou-Metz fue de 70 millones de euros, que se distribuyeron financiados por las organizaciones territoriales colaboradoras en el proyecto: 44 millones de euros de Mets Metropole, 10 millones de euros la Region de Lorena, 10 millones de euros el Consejo General de La Moselle, 4 millones de euros el Estado francés, 2 millones de euros de fondos FEDER de la Unión Europea. Véase para más información sobre el proyecto museístico y su ejecución y funcionamiento: MARTINEZ, Emmanuel, "Exemple d'une décentralisation culturelle: le Centre Pompidou-Metz" en *AJ Collectivités Territoriales*, 2011, p. 170.

Moderno Grand Duc Jean de Luxemburgo (MUDAM), cuyo edificio fue proyectado por I.M. Pei en 1997. La primera exposición del Centro Pompidou-Metz fue de obras maestras de la colección del Pompidou. Posteriormente se ha puesto en marcha una programación expositiva fundamentada tanto en las exposiciones del Centro Pompidou de larga duración basada en un enfoque multidisciplinar, como en las exposiciones itinerantes realizadas a través de una colaboración institucional con instituciones museísticas diversas como el Museo de Arte Contemporáneo de Frankfurt (Museum für Moderne Kunst, MMK) y la Tate Liverpool ⁴³⁶ En cuanto a su gestión, el Centre Pompidou-Metz es un establecimiento público industrial y comercial (EPIC). Las colectividades territoriales financian el funcionamiento del museo, en torno a 10 millones de euros anuales.

9.2.4.5 Louvre Lens (2012)

El Museo Louvre Lens es la primera subsele del Louvre en Francia. Abrió al público en 2012, como una nueva instalación cultural de Lens, una ciudad de 36.000 habitantes que había tenido un pasado industrial que se encontraba en declive. La idea inicial del proyecto de descentralización del Louvre surgió en 2003 y consistió en la intencionalidad de hacer “salir de sus muros” al museo del Louvre con una proyección del mismo fuera de París, que permitiera exponer con periodicidad obras de la colección del Louvre al tiempo que contribuyera al desarrollo sociocultural de una zona de Francia con carencia económica y cultural. El Louvre Lens es un museo dependiente del Louvre como centro expositivo con entidad museística, y carece de colección propia, pues dispone de obras en calidad de depósito por 5 años, renovables en un 20% anualmente.

La galería principal exhibe un número de 300 piezas de titularidad de diversos departamentos del Louvre, la mayor parte expuestas normalmente en la

⁴³⁶ En el informe de actividad del museo de 2016, el Centro Pompidou señala que el Centro Pompidou Metz realizó 30 exposiciones y más de 300 actividades. Respecto al número de visitantes, acogió desde su apertura en 2010 cerca de 3 millones de visitantes, de los cuales 300.000 se han contabilizado en el año 2016

exposición permanente del Louvre. Su público potencial es de un doble carácter, turístico y local, y su actividad se basa en la programación de exposiciones temporales de larga duración.



Ilustración 193 Louvre Lens, exterior
(Fotografía Alicia Herrero)

Se trata de un proyecto de carácter nacional que fue impulsado desde el Gobierno de Francia a través del Ministerio de Cultura y Comunicación. Su ministro Jean Jacques Aillagon realizó en 2003 un discurso a favor de la relocalización y descentralización de varias instituciones culturales parisinas y se convocó la entrega de proyectos a regiones de toda Francia, para lo que solamente se presentó como candidata Nord-Pas-de-Calais. Firmado el acuerdo entre el Louvre y esta región de Francia, se presentaron cinco propuestas locales para acoger el nuevo museo, de las cuales es escogida Lens en 2004 por el Presidente de la República, Jacques Chirac.

Un año más tarde, en 2005 se realizó el convenio oficial y se convocó un concurso internacional de arquitectura al que se presentaron 125 estudios; quedó adjudicado al grupo japonés SANAA, con un proyecto de edificio en vidrio con unas condiciones que resultaron de interés en la valoración de las propuestas: la cercanía al terreno, su contemporaneidad formal, la accesibilidad sin barreras arquitectónicas y su apariencia de fragilidad.

Este proyecto museístico de descentralización tuvo una doble motivación, primeramente la intención de ofrecer acceso a las colecciones del Louvre en una sede ligada al museo de París en una región de Francia y por otro lado la intención

de recuperación económica de una ciudad a través de la incorporación de un museo de prestigio en su territorio. En relación con ello, durante el proceso de redacción del proyecto cultural del Louvre Lens, el consejo regional de Nord-Pas-de-Calais visitó Bilbao en 2006, con el objetivo de conocer las consecuencias de cambio de la ciudad vasca desde la apertura del Guggenheim. A continuación, el proyecto cultural se realizó en 2008 y se iniciaron las obras en 2009, para inaugurarse en diciembre de 2012. La financiación fue compartida entre administraciones y ámbito privado⁴³⁷.

9.2.4.6 Otras propuestas de descentralización del Centro Pompidou

9.2.4.6.1 Centro Pompidou Málaga (2015)

La política del Centro Pompidou de París de crear una red de instituciones ligadas con su identidad de centro cultural expositivo y multidisciplinar, ha llevado a sus directivos a proponer una serie de centros satélite fuera de Francia, de los cuales ha sido el primero el Centro Pompidou Málaga, éste con un carácter provisional y experimental.

En 2008 se plantea la posibilidad de descentralizar el Pompidou bajo un concepto diferente al aplicado en su sucursal en Metz, que se hallaba en construcción. El Centro Pompidou Málaga es una institución museística provisional, de duración de cinco años, establecida en la ciudad de Málaga como primera sede de estas características del Centro Pompidou. Se basa en la capacidad de compartir la colección de París con una sede en España, ubicada en el puerto turístico de la ciudad natal de Picasso.

⁴³⁷ Para el proyecto del Louvre Lens el gobierno local financió el 75% (Consejo regional de Nord Pas de Calais 59%, Departamento de Pas de Calais el 6%, la ciudad de Lens 3%, Lens- Liévin Metropolitan authorities 3%) el Estado un 4%, los Fondos europeos para desarrollo regional el 20% y se financió el 5% restante por patrocinio privado.



Ilustración 194. Centro Pompidou Málaga, imagen general (Fotografía en web del museo)

Presenta la colección del Pompidou a través de una exposición permanente de un centenar obras seleccionadas, de duración bianual, puesto que se renuevan cada dos años, así como distintas exposiciones temporales de larga duración, programadas por el equipo de conservadores del Centro Pompidou de París. El edificio en el que se instala, denominado El Cubo, es de existencia previa y ha sido adaptado al uso museístico posteriormente. Dispone de una superficie total de 6.000 m² de los cuales 2.000 están destinados a la exposición permanente.

9.2.4.6.2 Centro Pompidou Bruselas (2016-...)

En 2016 se pusieron en marcha nuevos proyectos de descentralización del Pompidou bajo diversas fórmulas de organización y gestión. Es muy reciente la firma del acuerdo entre la región de Bruselas y el Centro Pompidou (29 de septiembre de 2016), por el cual se establecen las condiciones para apoyar la creación de un Museo de Arte Moderno y Contemporáneo en Bruselas, que contaría con la colaboración del Centro Pompidou, para la exposición de su colección y asesoramiento cultural museístico, tanto para la programación expositiva como para la política de adquisiciones y formación de la colección del nuevo museo de Bruselas.

La fecha para su apertura está prevista en 2021, sin embargo, se realizan actuaciones de prefiguración del museo, adelantando la llegada de esta institución,

a partir de 2018. Su ubicación escogida es un antiguo garaje de Citroën (edificio Citroën Yser, construido en la década de 1930 y situado en el área del Canal de Bruselas, en proceso de regeneración) con superficie de 35.000 m², de los cuales 15.000 m² están destinados al Museo Pompidou y el resto a otros fines, como la sede del International Centre for Urbanism, Architecture & Landscape (CIVA) y espacios para actividades culturales, educativas y fomento de la creatividad⁴³⁸.



Ilustración 195. Fotografía del edificio original (Imagen en web kanal Brussels)

9.2.4.7 Louvre Abu Dhabi (2017)

El proyecto del Louvre Abu Dhabi se inicia oficialmente en 2007 con la firma de un acuerdo intergubernamental entre el Gobierno de Francia y el de los Emiratos Árabes Unidos el 6 de marzo de 2007, tras dos años de contactos y uno de negociación⁴³⁹, con la intención de crear un museo de carácter universal, que contribuya al diálogo entre Oriente y Occidente, la comprensión mutua y la amistad entre los dos países, para el cual se concede el uso del nombre Louvre⁴⁴⁰.

⁴³⁸ Este nuevo centro cultural proyectado en Bruselas ha empleado las nuevas tecnologías de la información para comunicar sus objetivos y las convocatorias de propuestas para su puesta en marcha. Véase la dirección online: <http://www.citroenculturalcentre.brussels/sites/default/files/documents-minisites/sau-citroen-2017.03.pdf>

⁴³⁹ El Acuerdo intergubernamental se firmó el 6 de marzo de 2007 bajo denominación: « Accord entre le Gouvernement de la République française et le Gouvernement des Emirats Arabes Unis relatif au musée universel d'Abou Dabi ». Se apoya en el acuerdo de Cooperación firmado entre ambos países el 3 de julio de 1975.

⁴⁴⁰ El uso del nombre Louvre queda regularizado económicamente en el Acuerdo, de modo que la parte emiral ha de financiar al Establecimiento Público del Museo del Louvre la cantidad de 150 millones de euros a los 30 días de su firma (lo cual se realizaría en 2007) y 62,5 millones de euros en el momento de la inauguración del museo (noviembre 2018), la misma cantidad se abonaría a los 5, 10 y 15 años posteriores a la fecha de apertura. En el Acuerdo se establece el compromiso del Louvre de no realizar museos similares, que usen el nombre Louvre en una serie de países del entorno mientras permanezca la duración del Acuerdo.

El origen del proyecto surge a raíz de la propuesta formulada por el Presidente de la Autoridad del Turismo de Abu Dhabi en viaje por Francia en 2005, con la intención de generar una colaboración con el museo Louvre para crear un museo en Abu Dhabi. Las autoridades de Emiratos Árabes escogieron el Museo del Louvre para realizar su proyecto de primer museo de carácter universalista en el emirato, concretamente en el distrito cultural de la isla de Saadiyat⁴⁴¹.

Se trata de una actuación museística de colaboración internacional que difiere de las descentralizaciones en subsedes, puesto que en este caso implica la creación de un museo de nueva creación, realizado mediante la colaboración entre dos países, de los cuales uno de ellos ofrece al otro el uso del nombre de su museo más prestigioso para la denominación de su nueva institución y establece la programación técnica, la experiencia museológica y el préstamo de una colección fundacional inicial, desde su administración gubernamental, recibiendo en contrapartida sumas económicas para la inversión en su patrimonio museístico y acción cultural.

Por lo tanto, no puede considerarse una extensión o ampliación del Museo del Louvre, sino como un proyecto de política cultural intergubernamental. No obstante, se trataría de una fórmula inédita, novedosa, de proyección internacional de la identidad museística de la institución francesa como medio de imagen de marca y de intercambio de valores culturales y experiencia en la gestión del patrimonio museístico. Por lo tanto, esta variación en el efecto de “ampliación” del museo se considera objeto de estudio en razón de su peculiaridad y como aclaración a la idea de una descentralización del Louvre en Abu Dhabi.

Dado el carácter particular y único de esta institución museística, se recogen a continuación determinados aspectos acordados por las dos partes para la realización y puesta en funcionamiento de la primera etapa de trayectoria del museo de Abu Dhabi, para el cual se establece que la estructura organizativa y su

⁴⁴¹ En 2006 se abrió una sede de la Universidad de la Sorbona en Abu Dhabi: Université Paris-Sorbonne-Abou-Dabi

modelo de gestión se plantean desde Francia, país que participará en ella durante un plazo de 20 años. Para cumplir con este objetivo museístico, la primera medida que se tomó para la orientación del proyecto fue la creación de una Agencia Internacional de Museos de Francia, cuya finalidad principal es garantizar la calidad del proyecto mediante el asesoramiento general y el control del mismo desde Francia. Esta Agencia tiene entre sus cometidos realizar el proyecto científico y cultural del museo de Abu Dhabi, realizar su estrategia de desarrollo, el asesoramiento para la organización, inicio y seguimiento de contenidos de carácter museográfico; el asesoramiento técnico en la fase de concepción del museo, el seguimiento de la obra arquitectónica, la organización de la infraestructura museográfica y de instalaciones, la elaboración de protocolos de conservación, estimación de presupuestos, etc. En razón con ello, para la realización del proyecto científico del museo se formó un grupo francés de conservadores e historiadores del arte, que posteriormente colabora en la fase de redacción y producción de la museografía y en la programación de exposiciones temporales⁴⁴².

La intención del gobierno de Abu Dhabi fue “formar el gusto” artístico de su población y de los países de la región, sin embargo, el museo de Abu Dhabi surge sin colección previa de entidad museística, que se pretende de amplia cronología, desde la prehistoria hasta el siglo XXI y de diferentes procedencias, con la intención de que represente a la creación de la humanidad, con valores de museo universal en los que se perciba el conjunto de convergencias culturales, contrastes y vínculos en las diferentes civilizaciones y épocas. Según el acuerdo la formación de una colección propia del Museo de Abu Dhabi comenzaría en 2007 con un plazo de 10 años, finalizando en 2017 (con la previsión inicial de abrir el museo en 2012) para lo cual se presta asesoramiento desde Francia para la adquisición de obras. En 2017 la colección permanente actual del museo fue de 600 obras. No obstante, para la formación de modo temporal de una colección expuesta al público en la primera etapa del museo, se acuerda que varios museos franceses colaboren con préstamos destinados a este proyecto.

⁴⁴² Para conocimiento de la información pública comunicada desde el gobierno de Francia, véase el *Dossier de prensa para la creación de un museo universal*, París: Ministerio de Cultura y Comunicación, 2007. <http://www2.culture.gouv.fr/culture/actualites/dossiers-presse/abu-dhabi/dossier-presse.pdf>

El compromiso que adquiere Francia es el de prestar varios centenares de obras por duración de dos años y con carácter rotatorio, siendo de una calidad similar a las que se exponen en el Louvre y otros grandes museos de Francia (en 2017 prestaron 13 instituciones francesas). En modo paralelo, se estimó que las piezas cedidas por Francia fueran reduciendo su cantidad según se incrementasen los fondos de la colección propia del museo de Abu Dhabi, siendo estimado el préstamo de obras para la apertura del museo en 300 piezas, que se reducen a 250 a partir del cuarto año desde la apertura, y a 200 desde el séptimo al décimo año. Para la primera etapa del museo se establece también que la Agencia Internacional de Museos de Francia, con su personal técnico, realice la programación y producción de exposiciones temporales durante un periodo de tiempo de 15 años a contar desde la apertura del museo al público, a partir del cual el emirato se compromete a realizar exposiciones de la misma calidad técnica.

En contrapartida a todas las obligaciones de Francia, Abu Dhabi ofrece 1.000 millones de euros durante 30 años, que recaerán en beneficio del Louvre y de otros museos de Francia para el desarrollo de proyectos científicos. Por otro lado, se realiza un compromiso de mecenazgo al Museo del Louvre por el cual Abu Dhabi ofrece 25 millones de euros al Establecimiento Público del Museo del Louvre para su mantenimiento y, por otra parte, se regulariza la contrapartida económica consecuente del uso del nombre del Louvre asociado al museo de Abu Dhabi, de modo que la parte emiral financió la cantidad de 150 millones tras la firma del acuerdo y una cantidad de 62,5 millones de euros a ingresar a Francia en el momento de la inauguración, ingreso que con la misma cantidad se repetirá sucesivamente a los 5, 10 y 15 años desde la apertura ⁴⁴³.

En el acuerdo firmado por los dos países se establece que el arquitecto redactor del proyecto de la sede del museo de Abu Dhabi sea Jean Nouvel, tras la reciente

⁴⁴³ El uso del nombre Louvre queda regularizado económicamente en el acuerdo, de modo que la parte emiral financiará al establecimiento público del Museo del Louvre la cantidad de 150 millones de euros a los 30 días de la firma del acuerdo, lo cual se realizaría en 2007 y 62,5 millones de euros en el momento de la inauguración del museo, la misma cantidad 5, 10 y 15 años más tarde de la fecha de apertura.

inauguración del Museo del Quai Branly en París, que fue visitado en 2006 por el Ministro de Asuntos exteriores de los Emiratos Árabes en la fase de negociación del acuerdo.



Ilustración 196. Proyecto del Louvre Abu Dhabi (Imagen en web de Jean Nouvel)

Jean Nouvel proyecta para Abu Dhabi un edificio formalmente inspirado en la arquitectura de los Emiratos Árabes, tanto tradicional como contemporánea, con una superficie total de 24.000 m². Concibe una gran cúpula central geométrica formada por 7.850 estrellas que permiten el paso de la luz solar a través de ocho capas superpuestas, para la que toma como referencia las cubiertas realizadas con hojas de palmera, y pretende un efecto de lluvia de luz en el interior del espacio del museo. En su distribución destina 6.000 m² a salas de exposición permanente y 2.000 m² a salas de exposiciones temporales; cuenta con almacenes disponibles para albergar la colección creciente en formación, talleres de conservación y de restauración, un auditorio, un centro de recursos pedagógicos y espacios para actividades; zona con cafetería y restaurante, etc.

Empezó a construirse en 2013, siendo adjudicatario el grupo formado por la constructora española San José, los grupos Arabtect y Oger Abu Dhabi. La previsión de apertura se ha aplazado en sucesivas ocasiones, estando prevista inicialmente para 2012, pasó a ser propuesta para el año 2017. Se estableció en el acuerdo una apertura progresiva de la exposición permanente, que aumentara el número de superficie abierta al público progresivamente hasta llegar a la apertura total a los siete años de apertura del museo.

La planificación del Louvre Abu Dhabi ha sido controvertida y ha presentado dificultades por la crítica a su justificación museística. En el seno del Ministerio de Cultura de Francia se presentó el proyecto a la ciudadanía y a la comunidad profesional de la gestión museística, para su apoyo y ejecución técnica. Considerando que a lo largo del proceso de conversaciones se produjeron inquietudes entre los profesionales de museos y de la cultura de Francia que mostraron preocupación por la reputación del Museo del Louvre al embarcarse en un proyecto de estas condiciones. El Ministro de Cultura quiso debatir para aclarar aspectos tales como la inexistencia de la obligatoriedad de préstamos, la ineludible inalienabilidad de las colecciones, el mantenimiento de las obras maestras en Francia, la previsión de cuatro exposiciones temporales al año, la elección de las obras no condicionada.

La apertura del Louvre Abu Dhabi se produjo el 8 de noviembre de 2017, presentándose como un museo que muestra de la creación artística universal, ofrece un discurso narrativo abierto a la reflexión y los cuestionamientos, a través de obras maestras y fomenta “la apertura del espíritu, el respeto, la curiosidad y la introspección” a todos sus visitantes. La exposición permanente se organiza galerías de 12 etapas cronológicas con las 600 obras de la colección permanente, con una instalación museográfica que pretende explicar la evolución paralela de diferentes civilizaciones; por otro lado se exponen 300 obras prestadas por museos de Francia que serán objeto de rotaciones, entre las que se encuentran préstamos de 13 instituciones museísticas: El Museo del Louvre, Museo Cluny, Museo Guimet, Palacio de Versalles, Museo d’Orsay, Museo de Arqueología Nacional de St Germain en Laye, Museo de Artes Decorativas, Museo de Sévres, Museo Rodin, Museo del Quai Branly, Biblioteca Nacional de Francia, Centre Pompidou y Castillo de Fontainebleau⁴⁴⁴. Además se expondrán creaciones contemporáneas encargadas a artistas para su instalación en el exterior y patios internos del museo. La primera exposición temporal se dedicó a la Francia de la Ilustración

⁴⁴⁴ Las obras cedidas en préstamo desde Francia que señala el comunicado de prensa de Abu Dhabi, Emiratos Arabes Unidos, del 12 de octubre de 2014 (Communiqué de presse: Le Louvre Abu Dhabi dévoile la liste des prêts venus de France pour l’année d’ouverture)



Ilustración 197 proyecto del Louvre Abu Dhabi (Imagen en web de Jean Nouvel)

9.2.4.8 Externalización de reservas desde el año 2000

Desde finales del siglo XX se vienen sucediendo iniciativas de desplazamiento de las colecciones museísticas a almacenes externos. Estas actuaciones que fueron planteadas años antes en casos aislados, pasaron a tener una consideración de acción museística necesaria para el desarrollo de proyectos de reforma de los museos con gran relevancia desde el inicio del siglo XXI, al tiempo que permitían mejorar las condiciones de almacenamiento y conservación de las colecciones de museos situados en centros urbanos sin la posibilidad de ampliar superficie anexa a su sede original. Los nuevos almacenes externalizados se conciben cada vez más como centros de colecciones, superando el condicionante del almacén de uso restringido, para ser lugares de gestión de colecciones, documentación, estudio y puesta en conocimiento, ofreciendo facilidades para su tratamiento y para la gestión controlada de sus movimientos.

9.2.4.8.1 Almacén de los Museos de Marsella; Centro de Conservación Patrimonial de Vejle; Museo de la Civilización de Canadá

Algunos almacenes externos se gestionan de modo conjunto a través de una organización compartida por varios museos, como es el caso del Almacén de los

Museos de Marsella, que acoge colecciones 13 museos gestionados por el Centro de Conservación del Patrimonio de los Museos (CPM) que lo concibe como un centro de colecciones, o el Centro de Conservación Patrimonial de Vejle (2003) situado en la región de Syddanmark, en Dinamarca, en el que se conservan colecciones de cinco museos de la región; destaca entre estas reservas externas de uso compartido, el almacén del Museo de la Civilización de Canadá (2003) que alberga colecciones del Museo Nacional de Bellas Artes de Quebec y reúne además dos instituciones, el Centro Nacional de conservación y de estudios de las colecciones y el Museo de la América francófona, en el que se albergan sus archivos históricos y su biblioteca.

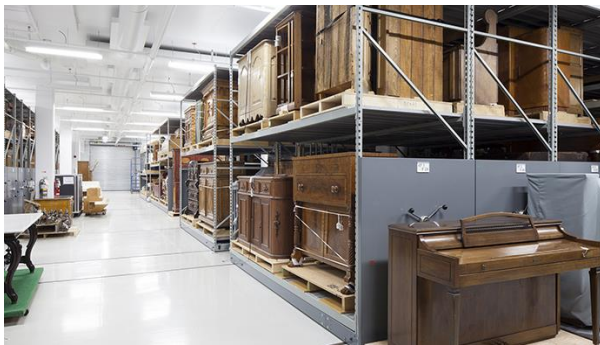


Ilustración 198. Reserva del Museo de las Civilización de Québec. Fotografía en web del museo

9.2.4.8.2 Ejemplos de almacenes externos en España: centro Gordailua, Museo de la Ciudad de Barcelona

En España, el almacén de gestión conjunta de los museos de Guipúzcoa, denominado centro Gordailua, creado por la Diputación Foral en 2011 en Irún, sigue también la propuesta de conjuntar intereses comunes de conservación de varios museos en un solo edificio, especializado en esta tarea. En él se almacenan colecciones el Museo San Telmo, Ayuntamiento de San Sebastián, Diputación de Guipúzcoa y Kutxa y el depósito de los bienes de interés arqueológico y paleontológico que se hallen en el territorio de Guipúzcoa. Es interesante el almacén del Museo de la Ciudad de Barcelona, creado en 2006 para albergar las colecciones de las diferentes sedes de este museo, acogiendo colecciones de varias tipologías y un importante número de piezas de hallazgos arqueológicos que se

reciben de las excavaciones de la ciudad directamente en esta reserva externa, para su estudio y almacenamiento⁴⁴⁵.



Ilustración 199 Centro de Patrimonio mueble de Guipúzcoa (Fotografía en web de administración de Guipúzcoa)

9.2.4.8.3 Almacenes en espacios reutilizados para la conservación: Museo de Historia de Alemania, Museo del Ejército de París.

Para permitir el desalojo de los edificios mientras se ejecutaban obras de reforma se han realizado traslados de colecciones a edificios que se adaptaron a almacenes externos, algunos de ellos en dependencias de antiguo uso militar como fue el caso del en el Museo de Historia de Alemania que creó el Spandau Centre for Preservation of Cultural Heritage en 1998, o las instalaciones militares adaptadas que albergaron las colecciones del Museo del Ejército de París, en el cuartel de Versailles-Satory.⁴⁴⁶

9.2.4.8.4 Propuesta actual: The Boijmans Van Beuningen Depot (2014-...)

En la actualidad se encuentra en construcción desde 2014 el almacén externo denominado The Boijmans Van Beuningen Depot, el almacén externo del Museo Boijmans de Rotterdam, proyectado para albergar las colecciones no expuestas y ofrecer su visita al público. Este almacén ha sido diseñado por el equipo de

⁴⁴⁵ Realicé visita a este almacén como miembro del equipo formado en 2008 en la Subdirección General de Museos Estatales para el estudio de los almacenes externos.

⁴⁴⁶ Realicé visita a estos almacenes como participante del seminario internacional: Gaël de Guichen (dir.), *La conservación del patrimonio: desafíos, principios y limitaciones*, Escuela del Louvre, París, 2005.

arquitectos holandeses MVRDV y responde a la tendencia de la arquitectura sostenible, accesible y con aplicación de las nuevas tecnologías de la construcción.

Es un edificio de casi 40 metros de altura, con capacidad para albergar 70.000 objetos de los cerca de 145.000 que tiene la colección del museo. Propone ser un edificio respetuoso con el medio ambiente integrado en un entorno abierto, con zonas verdes, donde almacenar mostrando sus colecciones a la visita pública en un recorrido que atraviesa los espacios hasta llegar a un jardín de esculturas y cafetería en la terraza superior en azotea.



Ilustración 200.
Proyecto de las reservas
del Museo Boijmans, The
Boijmans Van Beuningen
Depot. (Imagen en web
del museo)

10 CAPÍTULO DÉCIMO. ANALISIS ADICIONALES DE LOS SIGNIFICANTES DE LAS AMPLIACIONES DE MUSEOS

Considerando los aspectos antes reflejados, se presentan a continuación diversos análisis adicionales que atienden a la múltiple capacidad significativa que se deriva de los procesos de ampliación de los museos. Las extensiones museísticas han demostrado tener posibilidad de modificación de las instituciones en pro de su evolución sociocultural y de la conservación del patrimonio y al mismo tiempo, han ejercido influencia sobre ámbitos relacionados y vinculados con sus distintas facetas, tanto sobre la creación arquitectónica, como en la política y economía de la cultura y del desarrollo local.

El primer análisis se dedica a las repercusiones directas de las ampliaciones, entendidas como las consecuencias institucionales y formales sobre el museo. En este ámbito se ha realizado una clasificación de las tipologías de ampliación y su significado a través de la forma arquitectónica, así como una valoración de la multifuncionalidad que han adquirido los contenedores museísticos con la incorporación de nuevos espacios y la optimización de las infraestructuras para la conservación de los bienes culturales. Desde otros análisis se aportan datos para ofrecer aproximaciones sobre los significantes vinculados al fenómeno de la ampliación museística. Se trata de valorar el papel que adquieren las extensiones de los museos en el contexto externo al puramente museístico, mediante una estimación de las repercusiones indirectas de este fenómeno en el ámbito de la política cultural, su preeminencia en la producción arquitectónica contemporánea y el rol que alcanzan como recurso de potencial incidencia socioeconómica en el entorno territorial que les es propio.

10.1 LAS REPERCUSIONES DIRECTAS

10.1.1 EL AUMENTO DE LA SEDE ARQUITECTÓNICA POR LA EXTENSIÓN DE VARIEDAD TIPOLOGICA

La sede institucional del museo ha afrontado múltiples actuaciones de ampliación de su infraestructura arquitectónica. El acercamiento a las propuestas de crecimiento de los espacios de los museos que ofrece este estudio, permite realizar agrupaciones por su tipología de intervención en el edificio museístico.

Los casos recogidos en la secuencia histórica de ampliaciones y otros relacionados permiten poder afirmar que, aunque el concepto generalizado de ampliación está asociado con el incremento de espacios anexos a la sede original, el fenómeno de extensión museística ha superado esta intervención reducida al mero añadido de volúmenes a la sede previa, sea por extensión modular progresiva, sea por añadido de inmuebles contiguos, y por lo tanto su concepto se conforma por un amplio conjunto de fórmulas de incremento de superficie a partir de variedad de tipologías, siendo fundamentalmente las ampliaciones por crecimiento en anexos, el incremento por aprovechamiento de superficie interior, el cambio de sede a un edificio de mayores dimensiones, y la desconcentración y descentralización a diversas sedes.

10.1.1.1 El crecimiento en anexo

La suma de espacios anexos ha sido el caso más repetido de intervención de ampliación a lo largo de la historia de los museos sobre todo en las que se han caracterizado como etapas iniciales en la trayectoria anteriormente trazada, en las cuales fue evidente el efecto del crecimiento de las colecciones y la apertura al público incipiente, véase por ejemplo, el crecimiento de la National Gallery de Londres en Trafalgar Square, las intervenciones de crecimiento de la vivienda-museo de Sir John Soane en el siglo XIX o las ampliaciones de museos americanos a principios del siglo XX, como por ejemplo el Museo de Bellas Artes de Houston, que

amplió su edificio dos años más tarde de su apertura pública y continuó a lo largo del tiempo, pero también ha sido recurrente este tipo de crecimiento en la época más reciente, donde la ampliación anexa concede un nuevo estadio en la trayectoria del museo y moderniza sus instalaciones precedentes, que se



completan con espacios añadidos, adosados a ésta, muchas veces para una mejor recepción del público y dotación de nuevos servicios, al tiempo que adquieren una forma nueva.

Ilustración 201 Museo de Bellas Artes de Houston, edificio original, el día de su apertura al público (12 de abril de 1924) (Fotografía Frank Schlueter. Archivo MFAR)

Ampliar el museo ha sido asimilado a lo largo de mucho tiempo con la intención de dotar de nuevos espacios a la sede preexistentes añadiendo volúmenes a esta, de modo que era imprescindible contar con la disponibilidad de uso de grandes superficies de terreno, un condicionante esencial, tal y como se expresa en el proyecto utópico del Museo de Crecimiento Ilimitado y se asume a lo largo del tiempo.

Los casos extremos del Louisiana Museum o el Museo Kröller-Müller en Otterlo, situados ambos en parques en los que han ido ampliando su sedes, son ejemplos de esta disponibilidad de espacios circundantes edificables; o bien por otro lado, se ha impulsado la adquisición de terrenos colindantes, lo que provocó la compra de inmuebles y parcelas libres en múltiples ocasiones, como fue el caso de la propiedad adquirida por Paul Mellon con la intención de iniciar la ampliación de la National Gallery de Washigton en la década de 1960, o las adquisiciones de edificios colindantes a la sede del MoMA que dieron lugar después a construcciones sucesivas para ampliar el museo. En Estados Unidos, los campus museísticos creados desde principios del siglo XX, como el Toledo Museum of Art que fue incrementando espacios anexos desde la década de 1920 o el Museo de Bellas Artes de Boston, han permitido la edificación de anexos en años sucesivos.



Ilustración 202. Museo de Bellas Artes de Boston, vista general del conjunto de edificios (Fotografía en earchitect)

En el ámbito español museos de gran envergadura como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía o de menores dimensiones, como el Museo Arqueológico de Córdoba, se han ampliado a través de la nueva construcción anexa.

En el marco internacional, recientemente se ha inaugurado la reforma integral de la Burlington House de Londres, sede principal de la Royal Academy of Arts, actuación proyectada por David Chipperfield en la que se ha realizado una ampliación por agregación de espacios anexos, lo que ha permitido ampliar zona expositiva y pública en un 70%, renovar los ámbitos de estudiantes y artistas, y obtener mayor presencia de la institución en el espacio urbano en que mantiene su sede, sin tener que trasladarse fuera de este ámbito⁴⁴⁷.



Ilustración 203. Royal Academy of Arts de Londres (Fotografía en web de David Chipperfield Architects)

⁴⁴⁷ WAINWRIGHT, Oliver, “Royal Academy expansion reveals hidden life of art schools”, en *The Guardian*, 13 de mayo de 2018.

10.1.1.2 El incremento de superficie por agregación de espacio interior

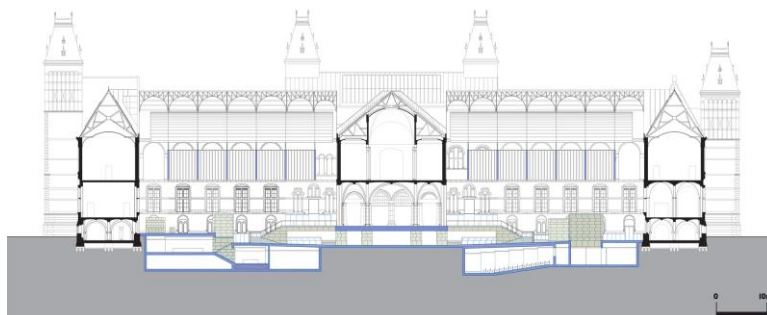
A pesar de que la ampliación se ha interpretado normalmente como un añadido de espacios que incrementa la superficie de planta del museo y que, en consecuencia, es visiblemente destacada y representada, en la realidad se han producido múltiples opciones de ampliaciones internas que dotan de superficie útil al edificio preexistente, en el que no se alteran los volúmenes de perímetro en planta. De este modo, se hallan ampliaciones en altura, que conceden nuevos espacios utilizables en niveles generados por encima de la cota final, en este caso, la ampliación del Museo Morizburg de Halle eleva las proporciones de altura del antiguo castillo y



abre nuevos espacios expositivos bajo una visera de materiales contemporáneos que aumentan la superficie del museo y trasladan a la actualidad a su lenguaje arquitectónico.

Ilustración 204. British Museum, vista de cubierta de la Great Court (Fotografía en web Foster and Partners)

También fue una ampliación por agregación de espacio interior la intervención de Norman Foster en el British Museum o en otro orden de términos, la intervención en el Rijksmuseum proyectada por el estudio de arquitectos españoles Cruz y Ortiz, que permitió la incorporación de patios al uso público; el Museo Arqueológico Nacional de Madrid incrementó espacios al utilizar la planta de bajo



cubierta para uso interno y semipúblico y dotó a los patios de uso expositivo.

Ilustración 205 Proyecto del Rijksmuseum. Cruz y Ortiz. (Imagen en Architectural Review)

En varias ocasiones se permite la exposición de colecciones almacenadas o que no contaban con espacios dignos para su contemplación y disposición museográfica, de este modo se abren salas en espacios de patio u otros ámbitos antes residuales que pasan a tener un nuevo uso. De este modo las nuevas salas del departamento de colecciones del Islam del Museo del Louvre inauguradas en 2012, fueron resultado de la apropiación de un patio para uso expositivo y el sótano inmediato,

bajo proyecto de los arquitectos Mario Bellini y Rudy Ricciotti.



Ilustración 206 Museo del Louvre. Cubierta de las Salas de Islam (Fotografía Alicia Herrero)

El espacio en sótano es igualmente un recurso para el engrandecimiento de la superficie museística, así ocurre en el caso del Museo del Prado al incorporarse almacenes de bienes culturales bajo cota o gran parte de la ampliación del Museo Van Gogh de Ámsterdam proyectada por Kurokawa y, de un modo destacado, en el caso del Städel Museum de Frankfurt, en el que se abren espacios de sorprendente valor museístico, situados en el ámbito del subsuelo del terreno circundante, que ofrecen nuevas perspectivas en la experiencia del visitante de la exposición al conceder puntos de vista sugerentes e inhabituales en el recorrido del museo.

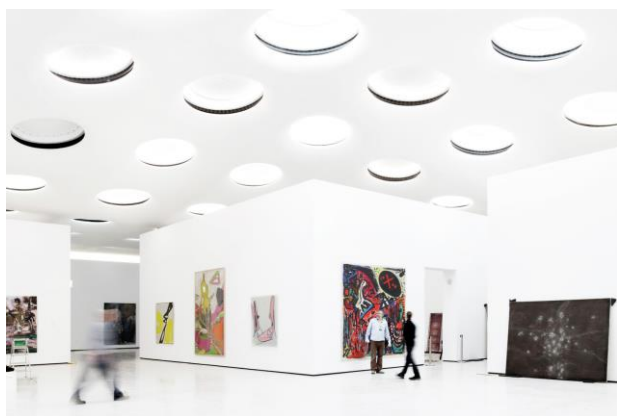


Ilustración 207. Stadel Museum, salas de exposición permanente (Fotografía en web del museo)

Las intervenciones de crecimiento interior se han producido en varios edificios museísticos ante la carencia de espacios anexos libres o la posibilidad de cambio de sede, este ha sido, por ejemplo el caso del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, que planifica una ampliación interna en la actualidad⁴⁴⁸ y en paralelo la reconceptualización de la institución hacia un museo de las artes decorativas y el diseño⁴⁴⁹.

10.1.1.3 El cambio de sede a un edificio de mayor relevancia

Cambiar de edificio es una de las alternativas para el crecimiento de la sede museística y se proyecta de igual modo en la estrategia institucional, como un incremento de infraestructuras para el mejor desarrollo del museo. Por lo tanto, este tipo de actuación se ha considerado entre las variaciones de la extensión de la sede del museo.

Puede considerarse un hito la estrategia sobre la que se funda en los años 70 el Centro Pompidou, dirigida a modificar el espacio museístico y aumentar la visibilidad del museo contemporáneo en el marco del proceso reconceptualización museística integral, que se materializa en un nuevo edificio mediante la modificación del concepto y sede del Museo de Arte Moderno de París. En un modo similar por reordenación de colecciones, en 2006 se inauguraba el Museo del Quai Branly en París, resultado de reorganización de instituciones museísticas, al quedar bajo su proyecto las colecciones de etnología del antiguo Museo del Hombre y las del Museo Nacional de Artes Africanas y de Oceanía.

⁴⁴⁸ Desde hace varios años se ha planteado el cambio de sede del Museo Nacional de Artes Decorativas habiéndose modificado esta actuación por la planificación de la renovación y ampliación de la sede museística en su edificio actual, situado en la calle Montalbán de Madrid (Para este propósito, desde 2016 he participado en la redacción del programa de necesidades arquitectónicas de la institución como directora de proyectos del Museo Nacional de Artes Decorativas, formando parte del equipo de conservadores de este museo). La intervención que se plantea desde el Ministerio de Cultura y Deporte es una ampliación interna, añadiendo sótano y dos plantas en altura; se encuentra en fase de redacción de proyecto y con previsión de inversión presupuestaria en los Presupuestos Generales del Estado de 2018.

⁴⁴⁹ HERRERO DELAVENAY, Alicia, "Perspectivas para la reforma del edificio del Museo Nacional de Artes Decorativas", comunicación breve en Seminario "Diseñar museos de diseño". *Transferencias Design 2017*, en Museo del Patrimonio de Málaga, 7 de junio de 2017

En el caso de actuaciones pasadas, es relevante el paso de sedes que sigue la National Gallery de Londres a finales del siglo XIX, ocupando residencias hasta conseguir su sede principal de nueva planta en Trafalgar Square, o el caso de los movimientos de sede en la etapa de entreguerras, como el ejemplo del Museo Nacional de Escultura de Valladolid que ocupará un edificio de condiciones monumentales o, en sentido contrario, el traslado de la instalación museística en un contenedor de composición de lenguaje contemporáneo, como ocurrió el caso del Museo Boijmans de Rotterdam que ocupaba una construcción originaria del siglo XVI sobre la que, ante la propuesta de desarrollar una ampliación anexa, se opta finalmente por el cambio a una sede de nueva planta y vinculada al lenguaje actual del momento.

Ambas opciones, la construcción de anexos y el traslado a nueva sede, han tenido que convivir en ocasiones, provocándose una relación entre los proyectos de ampliación anexa, construcción y traslado a nueva sede. Muchas sedes fundacionales fueron de corta estancia, como se ha podido observar en los ejemplos recorridos en las primeras etapas. De este modo, las ampliaciones del Casino de la Reina como primera sede siempre provisional del Museo Arqueológico Nacional, se fueron realizando en el tiempo de espera de finalización de la construcción de la sede propia, prevista ya en la creación del museo, que va edificándose una vez que la institución ha iniciado sus etapas fundacionales y su colección crece hasta demandar nuevos espacios. En otras circunstancias, es de carácter excepcional la situación que se produce en el British Museum, por la cual el cambio de sede implica el derribo del edificio original y de sus ampliaciones anexas, para permitir la construcción de un nuevo edificio sobre su mismo solar.

El cambio de sede puede estar motivado también, no solamente con la intención de conseguir más espacios, sino de posicionar al museo en un nuevo entorno, urbanísticamente más favorable para su uso público en su nueva etapa.

Recientemente es representativo el cambio de sede del Whitney Museum como ejemplo de la estrategia contemporánea, en la cual el museo pretende un nuevo contexto para su proyección sociocultural en la ciudad, o el Museo del Diseño de Londres, que pasó de tener sede en Southwark para trasladarse a Kensington Hihg Street en una operación de aumento de su actividad pública en otro ámbito de la ciudad, que se planteó en 2008, escogiendo un edificio de construcción previa de los años 60 (antigua sede del Commonwealth Institute) en el límite con Holland Park, que fue acondicionado para uso museístico por John Passon desde 2010 y abierto al público en noviembre de 2016 con una actividad pública enriquecida.



Ilustración 208 Design Museum, Londres. (Fotografía Alicia Herrero)

En España en 2016 ha sido inaugurada la nueva sede del Museo de Málaga instalada en el antiguo edificio de La Aduana, construcción del siglo XVIII para la que la ciudadanía reclamaba un uso cultural como inmueble representativo de su patrimonio arquitectónico monumental y su pasado histórico. A éste edificio se trasladaron las colecciones de arqueología y bellas artes en una nueva museografía. Su coste total ascendió a 40 millones de euros.



Ilustración 209 Museo de Málaga (Fotografía Alicia Herrero)

10.1.2 La desconcentración de servicios museísticos a diferentes sedes

La desconcentración de servicios museísticos ha sido también una tendencia entre las actuaciones de ampliación. En este caso se trata de una intervención que responde a objetivos funcionales de carácter interno, en tanto se trata de ofrecer espacios para la instalación de las áreas técnicas internas y aquellas públicas que son más especializadas, es decir, fundamentalmente espacios concebidos para el almacenamiento, documentación y tratamiento de los bienes culturales de la colección del museo, así como los servicios vinculados, sean estos la biblioteca, archivo, mediateca o centro de atención a los investigadores. En su mayoría las reservas externalizadas ofrecen visitas públicas, algunas de ellas a través del acceso directo, habiendo sido planteadas como almacenes visitables y otras mediante la programación de visitas guiadas. Desde esta perspectiva se consideran a los almacenes externos un instrumento de doble perfil por el que se interconectan las funciones de conservación interna y el acceso público a las colecciones.

En la práctica, esta actuación de ampliación mediante reservas externalizadas, ha permitido realizar intervenciones en la sede principal del museo en modo paralelo, de tal manera que la salida de ciertos servicios y bienes del edificio del museo, dan lugar a disponibilidad de superficies libres en este, destinados en consecuencia a otros usos de condición pública, sobre todo de carácter expositivo. Ciertamente

ambas actuaciones han de responder a un mismo plan estratégico de ampliación del museo, que se canaliza tanto a través de la externalización de sedes como la ampliación en el edificio preexistente. Valga como ejemplo de este caso la actuación desarrollada en la década de 1990 en el Museo de Artes y Oficios de París o el Museo de Historia de Alemania de Berlín.

En el año 2008 el Ministerio de Cultura del Gobierno de España propuso la construcción de un almacén conjunto para los museos estatales, consciente de la situación de falta de espacio público e interno en los edificios museísticos, las condiciones de almacenamiento de algunas colecciones y sobre todo de la previsión de desplazamientos de colecciones que se requieren a raíz de las intervenciones de mejora, adecuación y rehabilitación de los edificios históricos de los museos⁴⁵⁰. Este proyecto no se desarrolla debido a la indisponibilidad preupuestaria en la crisis económica.

Entre los ejemplos de museos con desconcentración de servicios en España, el Museo Nacional de Ciencia y Tecnología cuenta con una sede destinada a almacén y centro de documentación situada en Madrid, y dos sedes expositivas o en el ámbito de los museos de titularidad municipal, el Museo de Historia de la Ciudad de Barcelona, gestor de múltiples sedes en la parte histórica de la ciudad, recibe y estudia los restos obtenidos de hallazgos arqueológicos urbanos en un almacén externo, provisto técnicamente de recursos para su óptimo tratamiento⁴⁵¹. En la actualidad se encuentra en desarrollo el proyecto del almacén visitable de la colecciones de reproducciones escultóricas del extinto Museo Nacional de Reproducciones Artísticas que se integraron en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid; su instalación se realizará previa rehabilitación de la Casa del Sol, uno de los inmuebles que componen el campus museístico de este museo.

⁴⁵⁰ Este proyecto fue propuesto por un grupo de trabajo formado en 2008, del cual formé parte como conservadora del área de infraestructuras de la Subdirección General de Museos Estatales.

⁴⁵¹ FONT PAGÉS, Lidia, “Unos almacenes externos diseñados al servicio de la arqueología. Museo de Historia de Barcelona”, en HERRERO DELAVENAY, A.; RALLO GRUSS, C. (coord.), *Colecciones en depósito. Experiencias en reservas nacionales e internacional*, ICOM CE Digital, 2011, nº 4, pp. 18-25 [En línea], <http://www.icom-ce.org/revista-icom-ce-digital/>

En el contexto internacional destaca de un modo especial el proyecto en ejecución del almacén externo del Museo Boijmans de Rotterdam (The Boijmans Van Beuningen Depot), que tiene previsión de apertura en el año 2020; su concepto representa una culminación de los fundamentos de las reservas externas, al estar planteado como un espacio de conservación (1.900 m² de zona interna) y acceso público a la mayor parte de las colecciones, programado desde la inspiración en la imagen de un zigurat en el que se custodian piezas de múltiples procedencias, que se contemplan y estudian por la gran diversidad de públicos.



Ilustración 210. Proyecto del almacén externo del Museo Boijmans de Rotterdam, The Boijmans Van Beuningen Depot, interior (imagen en web del museo)

Desde su funcionalidad principal, destinada a albergar las colecciones no expuestas en la sedes principales, este proyecto ha enriquecido todos sus componentes en términos de accesibilidad, sostenibilidad, confort, conservación, contemplación, estudio, creatividad arquitectónica, tecnología, etc. por lo que llega a estimarse como un ejemplo valioso a nivel mundial, tanto por su particularidad técnica, como por concebirse como uno de los potenciales recursos en el turismo cultural en su entorno, con la previsión de acoger la cifra de 90.000 visitantes al año⁴⁵².

El presidente del Comité Internacional para la arquitectura y la museografía de ICOM, ICAMT, Jean Hilgersom valoró el proceso de crecimiento del Boijmans Museum desde su origen hasta la actualidad, señalando a este proyecto como uno

⁴⁵²GOUGE, Francis, “Le musée Boijmans van Beuningen va dévoiler ses riches réserves”, en *Le Monde*, 1 de febrero de 2018.

YUDINA, Anna, “Home depot: a construction update from the Boijmans van Beuningen Museum”, en *Wallpaper*, 1 de diciembre de 2017, <https://www.wallpaper.com/architecture/boijmans-van-beuningen-mrvd-rotterdam>

de los más innovadores que se estaban realizando en la actualidad en cuando a espacio de colecciones, que aumentaría en cerca de un 30% la capacidad de almacenaje del museo⁴⁵³.

10.1.3 La descentralización de la institución museística en delegaciones

El análisis de diversas actuaciones de descentralización museística efectuado a lo largo de las etapas de las ampliaciones, permite apreciar las características de cada una de las variantes de este fenómeno heterogéneo, a pesar de que todas ellas se enmarcan bajo una misma denominación. Puede afirmarse además que en esta variedad del fenómeno de extensión del museo, que en cualquiera de los casos, la arquitectura de diseño contemporáneo, ha tenido un papel relevante en el proceso de creación de las nuevas sedes de los museos descentralizados.

Tal y como se ha señalado, la fórmula más habitual de la descentralización es la creación de subsedes expositivas dependientes, concebidas como centros museísticos en los que el museo matriz programa exposiciones temporales, como es el caso del Louvre Lens o del Centro Pompidou Metz. Destacan también las subsedes museísticas vinculadas, que se generan a partir de una institución que trasfiere sus colecciones a otra con gestión propia, como por ejemplo los museos que forman la Tate Gallery en Inglaterra o el Museo de Bellas Artes Boston con sede en Nagoya.

Otras descentralizaciones están basadas en la cesión de uso del nombre, lo que implica control y supervisión de la actividad museística desde el museo matriz cedente, tal es el caso del Museo Guggenheim Bilbao. El caso del Pompidou de Málaga es un ejemplo de descentralización a través de sedes expositivas de carácter provisional, por las que se crean centros museísticos filiales efímeros que se configuran como continuidad de salas expositivas del museo matriz. Otra fórmula son las descentralizaciones originadas por la cesión de colecciones en

⁴⁵³ HILGERSOM, Jean, *Op. Cit.*, 2018, p. 209-223.

préstamo de larga duración, generalmente con el añadido del uso del nombre del museo en la subsele asociada, es el caso del Museo Rodin en Salvador de Bahía. De un modo independiente, podría considerarse al Louvre Abu Dhabi, puesto que este museo se ha generado a partir de una nueva fórmula de creación museística intergubernamental, que podría considerarse ajena a la descentralización propiamente dicha, no obstante en ella se aplican factores de transmisión de conocimientos, técnicas y colecciones desde unas instituciones museísticas a otra, por lo que se le ha venido aplicando esta denominación a pesar de la diferencia de concepto que existe, pues se trata de la estrategia museística por la cual una organización nacional de Francia transfiere valores museísticos que le son propios

a un museo de nueva creación en Emiratos Árabes.



Ilustración 211. Imagen de la apertura del Louvre Abu Dhabi (Fotografía de Gulf news.com)

10.1.4 EL SIGNIFICADO DE LA AMPLIACIÓN A TRAVÉS DE LA FORMA

Como se ha señalado con anterioridad, la arquitectura museística cumple con la transmisión de unos valores significantes sobre la institución museo. Su condición de contenedor museístico ha permitido la combinación de los requerimientos funcionales con las más innovadoras propuestas de composición arquitectónica, lo que permite realizar una clasificación formal de las relaciones existentes entre el edificio y la institución museística de la que es su sede y, en el caso que nos ocupa, trasladar este aspecto al análisis de las ampliaciones considerando, además de aquello, la relación resultante entre el edificio precedente y la intervención posterior de ampliación.

La caracterización de la relación entre el contenedor arquitectónico y el contenido institucional ha sido planteada por diversos autores que han enunciado la relación dominante, de equilibrio o de subordinación que se produce entre estos dos elementos y las consecuentes formulaciones del binomio arquitectura-museo que se pueden producir, ofreciendo una serie de categorías derivadas de las tres relaciones de subordinación, equilibrio o sometimiento entre ambas arquitecturas, que podemos observar en el caso de las ampliaciones a lo largo de las distintas etapas cronológicas y en la trayectoria de cada institución⁴⁵⁴.

En el campo general del estudio arquitectónico de los museos, se ha señalado el estado de prevalencia arquitectónica de estos edificios, que adquieren un protagonismo elevadamente significativo, tanto con respecto a la institución que albergan, como en el contexto urbano en el que se insertan. Esta supremacía formal ya había sucedido desde el momento en el que se concedieron valores neoclásicos al edificio del museo, que fueron interpretados y desechados en la modernidad y revisados desde la perspectiva de la posmodernidad contemporánea. A partir de la década de 1970, con la influencia del Pompidou y con el precedente del Museo Guggenheim de Nueva York, comenzó a gestarse su concepción escultórica y la idea de que el edificio podría encarnar una obra en sí mismo. Sin embargo, podría afirmarse que frente a la tendencia que puede reducir al edificio a escultura-contenedor, han sido generalmente las soluciones equilibradas, que responden a las necesidades tanto de la institución como de la proyección arquitectónica basada en la creatividad compositiva, las que han logrado que el museo consiga sus objetivos institucionales y se apliquen sobre su edificio los componentes más innovadores.

El análisis de relación formal entre el edificio y la institución museística es trasladable al caso de las ampliaciones, pues estas también permiten un estudio similar, en el que se realiza una comparación de connotaciones resultantes en el

⁴⁵⁴ ALONSO FERNÁNDEZ, *Op. Cit.*, 1999, pp. 285-286; MONTANER, *Op. Cit.*, 2003, p. 29; CAGEAO, Víctor, *Op. Cit.*, 2010, pp. 40- 41.

binomio que se genera entre el edificio matriz y las nuevas sedes. De esta manera, proponemos una clasificación formal de las ampliaciones por su relación con la sede original a través de las siguientes categorías:

10.1.4.1 La ampliación dialogante

El diálogo a través de las incorporaciones arquitectónicas en un edificio a lo largo del tiempo, se ha basado en los diferentes modos de entender el espacio y de concebir valores formales y estéticos. Estas incorporaciones sucesivas se perciben visualmente en la configuración presente resultante, en la que se pueden apreciar los rasgos de las actuaciones pasadas en cada etapa del edificio. En el caso de las ampliaciones de museos, el diálogo entre la sede original y las ampliaciones



posteriores, al margen de su condición formal es, según los casos, tanto un recurso del diseño arquitectónico como un requerimiento de la programación de la actuación.

Ilustración 212 Holbourne Museum, proyecto de Eric Parry (Imagen en web Parry architects)

El diálogo se puede producir de distintos modos, valgan como ejemplos el relato de contrarios que se propone con la ampliación del Museo Van Gogh de Ámsterdam en el cual confluyen dos modos de interpretar el volumen geométrico a través de la propuesta original de Rietvelt y de la interpretación de Kurokawa sobre las líneas rectas y curvas, la incorporación de nuevos materiales, formas y volúmenes. En la ampliación del Ordrupgaard Museum de Copenhague proyectada por Zaha Hadid, en la cercanía de su primera sede construida en 1916, se advierte también el diálogo de contrastes constructivos y simbólicos; o bien en el juego de volúmenes, luz y materias contrastadas que plantea la ampliación del Museo de Arte Nelson Atkins de Kansas City. En este último se produce una alteración relevante de la parcela existente y de la visualización del volumen del edificio previo, al

incorporarse galerías modernas que generan una conexión entre el paisaje, la arquitectura y las colecciones artísticas, formado a partir de bloques que surgen en bajo cota, lo que provoca una sensación de elementos emergentes de la superficie ajardinada con la que se relacionan y provocan una impresión de cuerpo tectónico, propia del lenguaje arquitectónico de Steven Holl, de aspecto transparente y cambiante⁴⁵⁵.



Ilustración 213. Museo de Arte Nelson Atkins de Kansas City (Fotografía Andy Ryan en web de Holl Architects)

Su propuesta se fundamenta en la descomposición, la ambigüedad formal y el espacio desarticulado planteado en contra del carácter neoclásico del lenguaje de la sede original que se amplía bajo nuevos conceptos, en el cual participa el componente lumínico como elemento portador de mensajes visuales en el entorno museístico, incorporando diversidad de vías para el diálogo entre los edificios museísticos

⁴⁵⁵ FRAMPTON, K., “La obra de Steven Holl, una visión retrospectiva. 1980-1996”, en *El Croquis*, 1996, n° 78, pp. 33-40. El autor realiza una descripción de la obra del arquitecto Steven Holl y de los valores principales de sus proyectos, en la que incide en el hecho de que Holl insista en la vinculación entre el edificio y el solar y en la intención de crear edificios que ofrezcan una sensación de experiencia táctil.

10.1.4.2 La ampliación respetuosa

Se consideran respetuosas las actuaciones arquitectónicas de ampliación que mantienen una deferencia por la sede histórica y que asumen su papel con discreción con respecto a la anterior, generándose una convivencia contenida, al margen de tener diferentes condiciones arquitectónicas y lenguajes formales. Estas ampliaciones pretenden mantener una relación de equilibrio, sin que se generen jerarquías en la valoración arquitectónica desde el punto de vista estilístico o formal.

Puede estimarse que es un ejemplo relevante el proceso de proyección de las sucesivas ampliaciones del Des Moines Art Center proyectadas por Elienn Saarinen, Pei y Meier, cuyas sedes aportan nuevos espacios para la institución, sin alterar la particularidad de los anteriores. Otro ejemplo sería la ampliación del Museo del Prado de Moneo, con respecto al edificio de Villanueva y al barrio del Retiro de Madrid, con el añadido además de la integración del claustro de los Jerónimos en el recorrido expositivo como pieza museística y patrimonial de la historia de la arquitectura⁴⁵⁶.

En otro orden de términos; museos de pequeño formato como el Franz Marc Museum, ofrecen una ampliación que mantienen relación de cordialidad con la sede original previa, aportando nuevos lenguajes sin romper con el sentido de la sede primigenia; es el caso también de la ampliación del Museo de Bellas Artes de Bilbao de la década de 1960, o la reciente del Museo Arqueológico de Córdoba, pese a su diferencia de lenguajes.

⁴⁵⁶ Las bases del concurso para la ampliación del Museo del Prado requirieron que la propuesta arquitectónica tuviera presentes las particularidades urbanísticas de la zona donde se encuentra el Museo del Prado, junto a la singularidad monumental del edificio que lo alberga. Para el conjunto formado por la iglesia de los Jerónimos y las construcciones y claustro adyacentes, se requirió que las propuestas sobre estos edificios se dirigieran a la restauración o reconstrucción del claustro. No obstante, se sugirió al concursante la posibilidad de proponer en dicho recinto la realización de un edificio de nueva planta, con la opción posible de que fuera subterráneo. Tras la adjudicación a Moneo se valoró que el planteamiento de la ampliación de Moneo era respetuoso con el edificio de Juan de Villanueva y con el entorno urbano, artístico y monumental (Iglesia de los Jerónimos y sede de la Real Academia Española) y ofreció la posibilidad de extender el edificio del Museo en la única área disponible en su cercanía.

Una parte de los museos con actuaciones representativas de la arquitectura más notable del momento, basan sus diseños la atención hacia el edificio precedente, como es el caso de la ampliación del Museo Isabella Steward Gardner de Boston proyectada por Renzo Piano, que ha sido calificada de respetuosa a pesar de los diferentes lenguajes.



Ilustración 214 Isabella Steward Gardner Museum, proyecto de Renzo Piano (Imagen en web The New York Times)

10.1.4.3 La ampliación de papel sugerente y dominante

Las actuaciones arquitectónicas dominantes han sido cada vez más frecuentes desde la década de 1980, inspiradas por la presencia urbana del Pompidou, el lenguaje posmoderno de Stirling en museos europeos y las nuevas connotaciones que aportó la pirámide del Louvre en el trazado de la ciudad de París, como cúspide de una actuación de ampliación museística que fue debatida socialmente, por sus condiciones de alteración del concepto de patrimonio monumental de la capital francesa, y posteriormente elevada a símbolo de la contemporaneidad del museo como espacio de disfrute del patrimonio artístico y de la capital de Francia.

A partir de los años 90, la explosión de lenguajes arquitectónicos y la irrupción de la ampliación entre los proyectos de arquitectos de renombre, hicieron que la presencia de las intervenciones de extensión sobre las sedes precedentes tuvieran cada vez más impacto visual. En este caso son representativas las intervenciones de Daniel Libeskind en museos como el de Historia Militar de Dresde, el Royal Museum de Ontario y el Museo de Arte de Denver. En España, la ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía se ha calificado también de ampliación dominante, al quedar relegado a esta el edificio de Sabatini, bien a pesar de que su

autor, Jean Nouvel, denominara su proyecto con el título “ A la sombra del Reina Sofía”, en la presentación al concurso público.



Ilustración 215 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, patio Nouvel (Fotografía Alicia Herrero)

La nueva configuración urbana que sugiere la ampliación del Reina Sofía, con su incorporación en el espacio asignado, así como la relación con la sede original, han sido objeto de artículos críticos desde que se aprobó el proyecto en 1999⁴⁵⁷, que hicieron que el arquitecto reclamara en las entrevistas concedidas en aquel momento, y especialmente en las fechas de su inauguración, la condición de proyecto específico único, que responde a una situación no extrapolable a otros proyectos, pues en este caso el edificio nuevo se mantiene subordinado al antiguo y se diferencia de él por los materiales, usos y disposición arquitectónica, respetando la antigüedad y relevancia del primero, en una intención justificada por dotar de nuevas instalaciones contemporáneas para la función museística⁴⁵⁸; sin embargo, diferentes voces críticas mantuvieron que la nueva construcción dejaba en la sombra a la original, mientras que otros, demostraron el uso del espacio, del volumen y del vacío en la obra de Nouvel como una aportación respetuosa hacia la construcción antigua.⁴⁵⁹ Otros casos han sido la ampliación del Stedelijk Museum de Ámsterdam, que incorpora un nuevo elemento formal discordante en la fachada que actúa como referente de su área de acogida; la ampliación del Museo Pablo

Serrano de Zaragoza o la ampliación del Museo de la Naturaleza de Canadá, todos ellos con elementos altamente atractivos y confrontados a la sede original.



Ilustración 216. Stedelijkmuseum de Ámsterdam (Fotografía en la web de Benthem Crouwel Architects)

⁴⁵⁷ GEORGERCU PAQUIN, Alexandra, *La actualización patrimonial a través de la arquitectura contemporánea*, Trea, Gijón, 2015, p. 132.

⁴⁵⁸ Véase la entrevista de Vicente Verdú a Jean Nouvel, en *El País*, 26 de diciembre de 1999 (se realiza el mismo día en el que resulta ganador del concurso arquitectónico)

⁴⁵⁹ VIRILIO, Paul, "A Jean Nouvel", en *Jean Nouvel*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002. Catálogo de la exposición celebrada en el MNCARS del 16 de septiembre a 9 de diciembre de 2002.

10.1.4.4 La ampliación evocadora

El valor simbólico del edificio diseñado para una ampliación museística ha tenido referencias tanto a la identidad institucional, a la misión y objetivos del museo, como a las particularidades de sus propias colecciones, que ven trasladados al contenedor aspectos representativos de las mismas. En el caso del Museo del Louvre, la pirámide ha sido interpretada desde múltiples prespectivas teniendo como punto común la intencionalidad de transmitir valores de jerarquía institucional y creativa en alusión a la naturaleza del museo y la cultura del antiguo Egipto. Entre los autores de críticas sobre este aspecto destacamos las palabras de Simón Marchán Fiz al aludir a la pirámide del Louvre en su estudio sobre la estética de lo cristalino en la arquitectura de museos especialmente, diciendo que

“La emulación egipcio-iluminista-cristalina se consumó en las pirámides del Louvre, proyectadas por I.M. Pei, (...). En esta gran estructura de 24 metros de altura el arquitecto recurrió al vidrio incoloro con el objetivo de que durante el día trasluciera la arquitectura histórica, sin distorsionar en exceso su imagen, mientras que cuando fuese iluminada por la noche, impresionase por los efectos monumentales de su escala descontextualizada”⁴⁶⁰.

Otro ejemplo lo constituye el Museo de la Acrópolis de Atenas, proyectado por Bernard Tschumi, que modifica la orientación de su planta para estar en la misma posición que el Partenón, en actitud de subordinación conceptual a la primacía de la obra clásica; o el caso de la cúpula de Foster en el Museo Británico, esta inspira los valores de núcleo integrador de colecciones multiculturales que encarna la colección de este museo, o bien las referencias al resurgimiento cultural sobre el pasado industrial, que evoca la construcción de la torre denominada Switch House de la nueva ampliación de la Tate Modern.

En otro orden de términos, es relevante la inspiración en la colección que se produce en el proceso de ampliación del Moritzburg Museum de Halle en el cual sus

⁴⁶⁰ MARCHÁN FIZ, Simón, *La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura*. Madrid: Siruela, 2008, p. 147.

autores, el estudio español Nieto y Sobejano, concibieron esta ampliación basándose en la aplicación de una cubierta al edificio original que respondía a una interpretación de las formas pintadas de Lyonel Feininger, concebida como una gran plataforma plegada que se quiebra para permitir el paso de la luz natural.

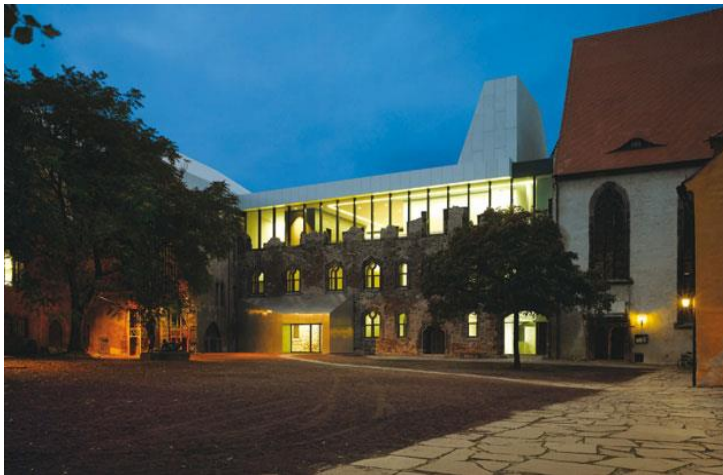


Ilustración 217 Moritzburg Museum
(Fotografía Roland Halbe)

Tal y como expresan sus autores, la idea original del proyecto se gestó a través de la interpretación entre otras, de una obra de Lyonel Feininger titulada *Marienkirche* (1930) que representa las cubiertas de una iglesia⁴⁶¹; los arquitectos consideraron que las obras presentan una relación contrastada de actitudes frente al entorno, según la cual, en la primera de ellas existe la voluntad de integrarse con el espacio que rodea a la construcción, mientras que en la segunda, se aprecia una sensación de búsqueda de ingravidez por la cual la construcción se eleva del propio terreno sobre el que se asienta, concediendo a su proyecto una suma de las mismas”⁴⁶².

Por otro lado, la ampliación de 2010 del Museo de Arte Moderno, Contemporáneo y Arte Brut de Lille, situado en Villeneuve-d'Ascq, ha sido proyectada a partir de la inspiración en formas pictóricas que permiten la aparición de prismas que surgen del terreno y aportan un componente artístico a la construcción arquitectónica. Su autor, Manuelle Gautrand, diseñó una estructura envolvente al edificio original de

⁴⁶¹ En 2012 realicé una entrevista a la arquitecta Fuensanta Nieto en su estudio para la obtención de mayor información del proyecto.

⁴⁶² “Museo Moritzburg: cuadros de una exposición”, en *Nieto & Sobejano 1999-2011, Monografías de AV*, 2010, nº 146, pp. 68-77.

1983 de Roland Simounet y aplicó nuevos elementos simbólicos al contenedor museístico, que alberga fundamentalmente la exposición de arte Brut⁴⁶³.



Ilustración 218 . Museo de Arte Moderno, Contemporáneo y Arte Brut de Lille (Fotografía Max Lerouge)

10.1.4.5 La ampliación mimetizada

La tendencia a la integración en el entorno se aplica a la ampliación museística desde las premisas de la adaptación al terreno y la integración en el conjunto urbano. En esta relación pueden darse grados de adaptación llegando a la intencionalidad de mimesis y de invisibilidad de la nueva construcción de ampliación.

El Museo de Luisiana se crea desde el propio paisaje en el que se inserta. Sus pabellones hacen que el edificio crezca de modo horizontal, añadiendo espacios progresivamente para su uso museístico. Cada uno de ellos se proyecta en el parque, dando prioridad al paisaje en el que se instalan, como si crecieran en la superficie natural con la que se mimetizan. En este sentido, además, estos pabellones no destacan especialmente para no alterar los principios de la naturaleza, llegando a ser, de un modo simbólico, un museo que no tiene fachada. En el estudio que realiza Tzortzi sobre las características formales y simbólicas del Luisiana Museum, afirma que por una opción arquitectónica deliberada, el museo no tiene fachada en el sentido tradicional, concediendo la jerarquía al paisaje⁴⁶⁴.

⁴⁶³ VAN UFFELEN, C., *Op. Cit.*, 2010, pp.212-213.

⁴⁶⁴ TZORTZI, Kali, *Op. Cit.*, 2016, pp. 198-200.

En España el Museo de Altamira proyectado por Navarro Baldeweg e inaugurado en 2001, es un referente en este tipo de arquitectura museística de integración en el paisaje y respeto por el entorno local; su concepción responde a la dotación de una nueva sede a un museo creado en la década de los años 70, por lo tanto ha de considerarse el resultado de un proceso de extensión.

Existen casos evidentes y claros, como son aquellos que emplean una arquitectura basada en la transparencia y el uso del vidrio, entre los que se sitúa de modo destacado la extensión del Glass Pavilion proyectado por el grupo SANNA para el Museo de Arte de Toledo, que cumple con la intención de rendir homenaje a la producción industrial de la ciudad desde finales del siglo XIX, dedicada a la industria del vidrio, dando lugar a que la ciudad de Toledo se conozca como Glass City. Uno de los mayores empresarios del sector a principios del siglo XX, Edward Drummond Libby, fundador de Libby Glass Company fue benefactor del Museo en la etapa de creación de la institución, promocionó la sede original construida en 1912 y formó una colección de objetos de vidrio que se expone actualmente en el Glass Pavilion⁴⁶⁵.



Ilustración 219 Toledo Museum of Art, Glass pavilion.
(Fotografía en web del museo)

Por otra parte, una construcción parecida en el sentido de uso de la transparencia y elevada discreción, es la que amplía la Dulwich Gallery proyectada por Rich Matter en la década de los 2000. Simón Marchán Fiz trató sobre los valores simbólicos transmitidos por el efecto traslúcido de la arquitectura del vidrio, haciendo referencia a algunos de los museos contruidos con esta tendencia como el Glass Pavilion de SANAA, en los cuales se llegaría a producir que "el cruce entre

⁴⁶⁵ SELF, R., *Op. Cit.*, 2014, pp.134-145.

las sensibilidades miesiana y minimalista, tamizadas en sus transparencias y reflejos, culmine en las cajas mágicas construidas enteramente de vidrio"⁴⁶⁶



Ilustración 220. Museo Unterlinden de Colmar (Fotografía en web de Herzog y De Meuron)

El objetivo de la moderación en la presencia arquitectónica ha sido enfatizado hasta el punto de llegar a una situación de

mímesis en clave contemporánea de la sede original; en el caso de la ampliación del Museo Unterlinden de Colmar proyectado por los arquitectos Herzog y De Meuron, los edificios que componen la sede de este museo comparten materiales, elementos formales y dimensiones, reinterpretados desde el lenguaje actual con grandes dosis de ceremonia y sometimiento formal junto con el componente contemporáneo.

10.1.4.6 LA MULTIFUNCIONALIDAD DEL CONTENEDOR MUSEÍSTICO

Las ampliaciones de museos han logrado que una gran parte de estas instituciones consiguieran reformular su relación con el usuario, al poder ofrecer espacios destinados a múltiples funciones demandadas por sus públicos.

Esta cuestión ha sido repetida a lo largo de las distintas etapas del museo público cuando se han ido incorporando requerimientos para la institución museística que fomentaron la especialización funcional de sus profesionales y la dotación de nuevos espacios y servicios públicos, a partir de la intención de sus gestores de

⁴⁶⁶ MARCHÁN FIZ, S. , *Op. Cit*, 2008, p. 147.

disponer de recursos e instrumentos que logren incrementar el acceso a la cultura. Se encuentra ligada a esta repercusión directa de la multifuncionalidad, la renovación de las áreas funcionales y de los espacios expositivos, mediante nuevas instalaciones museográficas que potencian la contemplación, visualización, conservación preventiva y difusión de las colecciones, contribuyendo con ello a fomentar la reflexión cultural.

En este aspecto, los museos han impulsado actuaciones para conseguir ofrecer mejor servicio público y en gran parte de las ocasiones esto se ha conseguido gracias a la incorporación de nuevos espacios e infraestructuras arquitectónicas mediante procesos de ampliación, en los que cobran importante papel los espacios de exposiciones, tanto permanente como temporal, los auditorios, las salas didácticas y talleres, las librerías, tiendas y restaurantes, múltiples zonas de esparcimiento lúdico y también adecuados espacios para la lectura, investigación y



estudio. A ello se añaden los espacios abiertos, jardines, terrazas y patios con instalaciones para el disfrute de la experiencia de la visita o la práctica de actividades culturales en el entorno del museo, que se convierte desde hace décadas en un lugar de encuentro sociocultural.

Ilustración 221. Museo Canadiense de la Naturaleza de Ottawa, público joven en escalera principal de la ampliación de KPMB Architects (Fotografía en web KPMB)

La diversidad de usuarios ha sido incrementada en los últimos años a través de campañas de fomento a la invitación a la visita de colectivos que no frecuentaban los museos y la obligación de estas instituciones de facilitar el uso de sus instalaciones y la recepción de sus contenidos a la totalidad de usuarios, implicándose en políticas de acceso universal a la cultura, para lo que las ampliaciones han posibilitado la eliminación de barreras arquitectónicas para la circulación sin desniveles, la incorporación de recursos para la visita de diferentes

colectivos con necesidades especiales (sean auditivas, visuales, psíquico sociales o motoras), así como ofrecer alternativas a los recorridos en función de las experiencias trasladadas por los colectivos de los diferentes grupos de usuarios interesados por la institución, de perfiles de edad diferente o situación social diversa, a los que se ofrecen espacios de atención, formación de grupos, zonas de confort adaptadas, mediación cultural, accesibilidad en la orientación, etc.

La adaptación a la demanda de nuevos servicios ha sido la motivación principal en los últimos años en España cabe señalar la ampliación del Museo del Prado como ejemplo de referencia, a la que han seguido otras ampliaciones como la del Museo San Pío V de Valencia a lo largo de diversas fases de ejecución, la ampliación del Museo de Bellas Artes de Asturias, la remodelación del Museo de Historia de Madrid con la aplicación de un lenguaje contemporáneo a la sede histórica, proyectado por Frade Arquitectos, la nueva sede del Museo de las Peregrinaciones y de Santiago, de Manuel Gallego o la ampliación del Museo de Mérida, en ejecución, redactada por Moneo como continuidad de su obra anterior. Finalmente, la ampliación del Museo Sorolla proyectada por Nieto Sobejano arquitectos más recientemente que concede nuevos espacios a una casa museo. Todas ellas tratan de ofrecer espacios de usos públicos actualizados a las demandas del usuario actual y espacios para la optimización de la funcionalidad expositiva y cultural del museo.

10.1.4.7 CONSERVACIÓN, CONTROL DE ESTADO Y ESTUDIO DE LOS BIENES CULTURALES

En el aspecto de la conservación de los bienes culturales, las ampliaciones han permitido la reorganización de los espacios de tratamiento, consiguiendo mejores instalaciones de laboratorio y taller de restauración, almacenes sectorizados y especializados en distintos materiales y formatos, áreas de carga y descarga antes deficitarias por contar con espacios inadecuados para la dotación de instalaciones técnicas específicas para la conservación y manipulación de las piezas en movimiento o cuarentena, etc.

Los nuevos edificios construidos para albergar bienes culturales y las dependencias internas con colecciones de las sedes renovadas, han tratado de garantizar los niveles óptimos en condiciones termohigrométricas, calidad del aire, estabilidad de la construcción, seguridad ante vandalismo, intrusión, incendio e inundación y contar con medios idóneos de iluminación, tecnologías informáticas y protección ante emergencias. Un aspecto concreto de las intervenciones de renovación y adecuación de nuevas sedes ha sido la dotación de correctas circulaciones, tratando de diferenciar los circuitos públicos e internos y aquellos que son para las colecciones. Las circulaciones con piezas se han considerado especialmente en las ampliaciones de museos, cuidando de evitar las situaciones anteriores en las que se producían interrupciones o conexiones entre circuitos públicos y privados con bienes culturales.



Scientific research facilities >
Biodiversity and sustainability >
Office spaces >
Plant room >
Exhibitions gallery >
Conservation facilities >
Collection storage and study rooms >
Collections' management hub >

Ilustración 222 Plano interactivo de nuevos espacios y funciones del World Conservation and exhibition center. (Imagen en la web del museo)

Como ejemplo de la transmisión al ciudadano de estos requerimientos técnicos necesarios para el funcionamiento del museo, puede considerarse la información sobre el proyecto de la nueva sede del British Museum que ha ofrecido este museo, aportando datos sobre su construcción, funciones, proceso de ejecución, etc., que

han contruido a dar visibilidad a los aspectos internos de la institución museística, trasladables a otros proyectos similares de reforma y ampliación museística para fines funcionales técnicos.

10.2 LAS REPERCUSIONES INDIRECTAS

10.2.1 LA AMPLIACIÓN DEL MUSEO EN LA POLÍTICA CULTURAL

Puede afirmarse que en la estrategia política se ha considerado al papel de la cultura por su incidencia en el avance en el progreso social, por sus valores identitarios y por su capacidad integradora como recurso de cohesión en la comunidad. En el marco de los museos, la condición de institución cultural de estos organismos, fundados en torno a iniciativas nacionales y locales en su gran mayoría, cuya misión ha sido la custodia, estudio y puesta en conocimiento de bienes pertenecientes al patrimonio cultural común, ha dado lugar a la adquisición de un papel relevante por parte de los museos en las estrategias políticas del ámbito cultural. Este papel se hace visible al analizar no solo las altas inversiones en infraestructuras museísticas que se realizan desde los poderes públicos y la financiación desde la sociedad civil, si no también mediante el fomento del intercambio de colecciones generadas a través de las exposiciones temporales, que pueden considerarse un instrumento de la política cultural de ámbito internacional.

No ha sido casual el impulso dado a las actuaciones de ampliación de los museos desde la administración pública cuando éstos han consitituido un valor de la identidad cultural. En el caso concreto español es representativo el ejemplo del pacto parlamentario acordado para el impulso de la ampliación del Museo del Prado, suscrito en 1995, que supuso un acuerdo de no paralización de las

actuaciones para el desarrollo del museo; en otros contextos, es muy representativa la condición que adquieren las renovación museística por ejemplo en países como Francia, en donde han sido varios los presidentes de la República que han impulsado la renovación de los museos y han plasmado sus iniciativas culturales en proyectos museísticos concretos, entre ellos, cabe señalar a Georges Pompidou, que no vio finalizada la construcción del Centro Beaubourg; François Mitterand, alentador del proyecto del Gran Louvre a través de la iniciativa de su ministro de cultura Jack Lang, o la inquietud personal de Jacques Chirac en la reconceptualización del museo etnológico para proponer una nueva visión de las colecciones etnológicas no europeas, materializado en la sede del Museo del Quai Branly. La pirámide del Louvre no pudo ejecutarse hasta no contar con el apoyo de la oposición en el gobierno y fue necesario incluso levantar una simulación de la misma para conocer los efectos de su incidencia sobre el palacio del Louvre y la ciudad pues las intenciones del Gran Louvre, especialmente ante el proyecto de construcción de galerías subterráneas en el terreno histórico cercano al río Sena y el levantamiento de una pirámide de vidrio en el monumental patio Napoleón, sorprendió y dividió a la opinión pública francesa en la década de 1980.

En el caso del Gran Louvre la vinculación política es evidente, por lo que permite detenerse en su gestión política y la repercusión pública del proyecto. La propuesta de renovación y ampliación del Louvre parte de la iniciativa del ministro de Cultura Jack Lang que poco antes se había hecho cargo de esta cartera al comienzo de la primera legislatura de Mitterand, siendo Ministro de Cultura entre 1981-1986 y 1988-1993; sin embargo esta era una cuestión pendiente que se planteó en reiteradas ocasiones desde dentro del museo. Según entrevista a Jean Trebat y Michel Laclotte⁴⁶⁷, la demanda de esta ampliación se había producido mucho tiempo antes. Tal y como se ha reflejado en este estudio, su precedente fue el Plan Verne, impulsado por el director de los Museos Nacionales de Francia,

⁴⁶⁷ Entrevista a Jean Trebat y Michel Laclotte en *Grand Louvre: le musée, les collections, les nouveaux espaces, Connaissance des Arts*, París: Réunion des Musées Nationaux, 1993. Jean Trebat presidía el Establecimiento Público del Grand Louvre (E.P.G.L.), organismo constructor, creado para la realización del proyecto del Grand Louvre y Michel Laclotte dirigía el Museo del Louvre y presidía el establecimiento público del Louvre. La entrevista se produce tras la inauguración del Ala Richelieu.

Henri Verne en la década de 1920 y 1930, quien había propuesto realizar un gran proyecto que comprendía la recuperación de los espacios ocupados por el Ministerio de Finanzas en el palacio del Louvre y también el patio Napoleón. Acabada la Segunda Guerra Mundial se volvió a plantear este proyecto y fue nuevamente propuesto en los años 60 con André Malraux. Era precisa sin embargo una decisión política gubernamental; ésta se produce en 1981. Según expresa y documenta Jack Lang⁴⁶⁸, como proponente de una primera idea de proyecto que comunicó en una nota escrita a François Mitterrand el 27 de julio de 1981, a modo de nota interna entre el Departamento de Cultura y el Elíseo. En ella planteaba muy brevemente la intención de poder llevar a cabo en el Museo del Louvre uno de los grandes proyectos culturales a desarrollar en París, promovido por el Gobierno. Muy sintéticamente señaló que pretendía “recrear el Grand Louvre afectando el edificio entero a los museos” y recuperar la unidad primera del Louvre, consiguiendo que con ello se convierta en “el museo más grande del mundo”. Planteada así, la operación implicaría el desalojo de la parte del edificio del Louvre ocupada por el Ministerio de Finanzas, para el que se habían propuesto varias opciones de traslado en la ciudad de París. En respuesta el presidente Mitterrand, que realiza anotaciones sobre la nota, transmite apoyo a esta idea al tiempo que se muestra consciente de su dificultad⁴⁶⁹, sobre esta idea inicial, solicita un proyecto definido que comienza a gestarse en el Ministerio de Cultura entre julio y septiembre de 1981. A partir de entonces transcurre el tiempo de adjudicación, redacción y defensa del proyecto, en los que se producen momentos cumbre como la reunión celebrada el 23 de enero de 1984 para la defensa del proyecto por el arquitecto I.M. Pei ante la Comisión Superior de Monumentos Históricos de Francia, en la que es duramente criticado. De los 49 miembros que opinan sobre el proyecto, 18 son favorables al mismo (entre ellos el historiador André Chastel), 13 se muestran en contra y 17 tienen una opinión favorable con reservas acerca de la conveniencia de la pirámide central. En la Comisión se insiste en que es imprescindible realizar en paralelo las excavaciones arqueológicas pertinentes. Al día siguiente comienzan los artículos de prensa en contra del proyecto, el primero

⁴⁶⁸ Jack Lang, *Les batailles du Grand Louvre*, Paris Réunion des Musées Nationaux, 2010.

⁴⁶⁹ En nota manuscrita François Mitterrand añade las siguientes palabras: “Bonne idée, mais difficile (par définition comme toutes les bonnes idées)”.

de ellos aparece en *France Soir*, el 24 de enero de 1984 y se refiere directamente a la existencia de un escándalo en el Museo del Louvre⁴⁷⁰. Este artículo provoca una reacción en cadena contra el proyecto, sin que se hubieran publicado aún los resultados de la reunión de la Comisión de Monumentos. El crítico Jean Dutourd es quien lanza las primeras acusaciones al Gran Louvre. El 26 de enero de 1984 *Le Monde* publica dos artículos, uno negativo de André Fermigier, crítico que se mantuvo siempre en contra del proyecto y otro positivo. Posteriormente el 10 y 11 de febrero de 1984, *Le Monde* publica un dossier sobre el Gran Louvre que incluye un artículo de I.M. Pei en defensa de su proyecto. Dos días más tarde, el 13 de febrero, *Le Figaro* y *Le Monde* reúnen las propuestas de siete asociaciones en defensa del patrimonio histórico que se muestran en contra del proyecto. Posteriormente, *Le Figaro* fue el periódico que se mostró más reticente a la ampliación del Louvre.

En medio de la polémica, a principios de 1984 se produce el apoyo y aprobación del proyecto por Jacques Chirac, alcalde de París y jefe de la oposición al Gobierno. No obstante, en las mismas fechas se produce la aprobación para seguir con el proyecto con un comunicado del presidente de apoyo definitivo al mismo el 13 de febrero de 1984 y en consecuencia, como medida de divulgación y búsqueda de apoyo público se organiza una exposición sobre el proyecto, titulada *Construire pour la culture*, que se instala en el Instituto Francés de Arquitectura entre marzo y mayo de 1984. En ella se expone una maqueta del Gran Louvre. Esta situación permite iniciar las excavaciones⁴⁷¹, no obstante surge de nuevo un fuerte rechazo y una nueva polémica liderada por el antiguo ministro de Cultura, Michel Guy quien crea una asociación para la renovación del Louvre cuyo objetivo es actuar en contra del proyecto de Pei⁴⁷², por la que se denuncia la falta de un programa preciso sobre la distribución de las colecciones en el palacio del Louvre, la preponderancia

⁴⁷⁰ Jean Dutourd, “Pauvre France! Le nouveau Louvre fait déjà scandale”, en *France Soir*, 24 de enero de 1984.

⁴⁷¹ *Compte rendu des sondages de reconnaissances des fouilles archéologiques de la cour Napoléon*. Domaine du Louvre. Paris 1er.(Informe sobre los resultados de los sondeos de reconocimiento de las excavaciones arqueológicas en el patio Napoleon. Propiedad del Louvre, Paris I). Realizado por el Servicio Geológico de Ile de France. Bureau de Recherches Geologiques et Minières (BRGM). Service Geologique National. Técnicos: Baron, Panet, Sarradin. Junio de 1984. Archivo digitalizado en agosto de 2008, biblioteca del BRGM.

⁴⁷² *Association pour le renouveau du Louvre*, creada por Michel Guy en enero de 1985.

concedida a una entrada subterránea y la elevada presencia de espacios para la venta y concretamente se muestran en contra de la pirámide. Por ello solicitan una moratoria de un año y la presentación de una maqueta tamaño natural de la pirámide, para que pueda ser juzgada. Ante esta propuesta, el Gobierno francés busca apoyo al proyecto en personalidades de la cultura y se crea un Comité Nacional a favor del Gran Louvre, en el marco del Ministerio de Cultura, presidido por Paul De Louvri r y con miembros como Pierre Soulages, Balthus, Pierre Boulez y Georges Duby. En esta situación, Chirac solicita que se atienda a la petición de la simulación de la pirámide y exige que se realice con cables de teflón (inicialmente planteada con láser), esta simulación sirvió para confirmar su apoyo al proyecto⁴⁷³. El resultado de la simulación fue positivo, con una reacción paralela de apoyo por parte de los medios de comunicación.



Ilustración 223. Inauguración del Gran Louvre
(Fotografía de France Bleu. Radio France.)

Determinados museos han emprendido acciones de descentralización de su institución fundamentadas en el uso del patrimonio cultural en la estrategia política, primero en su propio marco nacional, sea el caso el Pompidou en Metz o las sedes del Hermitage en Rusia, a lo que posteriormente se unen las actuaciones

⁴⁷³ De este modo, bajo el impulso de la petición del alcalde de París, y a pesar de que Pei no estaba de acuerdo en realizar una simulación in situ, ésta se realiza el 1 de mayo de 1984, en una fecha fijada por el Ayuntamiento de París para permitir que los ciudadanos tuvieran tiempo suficiente para verla. La instalación permanece en el patio Napoleón hasta el 5 de mayo. La mayoría de los visitantes se sienten atraídos por el montaje y pueden despejarse incógnitas que se planteaban entre la población, como la existencia o no de un subsuelo y la altura definitiva de la pirámide, que no superaría la del palacio del Louvre como se podría haber pensando.

transnacionales que llevan a la creación de subse-des, previo acuerdo con la estructura gubernamental del país de acogida, sean los ejemplos del Guggenheim o del Hermitage, entre otros. En este aspecto se ha venido produciendo un efecto de diálogo intercultural en las relaciones diplomáticas sobre el cual, gestores del ámbito museístico, como el ex director del Museo del Prado, Miguel Zugaza, califican a los museos como embajadores en el ámbito de la política cultural, y especialmente en referencia a los museos occidentales, afirman que se siguen potencializando los valores procedentes de la Ilustración de la que surgieron como instituciones públicas, transmitiendo la primacía de la razón, fomentando el uso y disfrute de la ciudadanía y el enriquecimiento cultural. Miguel Zugaza expuso con estas palabras las intenciones de interconexión cultural y política que ofrecen los museos desde la irrupción de los efectos de la descentralización del Guggenheim de Nueva York en Bilbao, en la estrategia de las instituciones museísticas, al extenderse estas a diversas sedes:

“Uno de los más publicitados intentos de hacer congeniar el mundo global con los museos fue la operación de expansión ideada por la Fundación Solomon Guggenheim de Nueva York en la década de los noventa, que se desarrolló sobre una plataforma muy particular. Era una institución privada estadounidense, dedicada al arte occidental del siglo XX y al arte actual y que, además, ya tenía una antena exterior, la colección Peggy Guggenheim en Venecia. Sobre estas especiales condiciones se diseñó una ambiciosa estrategia global cuyo resultado más notorio y exitoso ha sido el establecimiento de una sede del museo en Bilbao. Antes que el Guggenheim, la Tate, otro museo de arte contemporáneo, ensayó un modelo de expansión local con la creación de una sede en Liverpool. En esta misma dirección se ha movido, más recientemente, el Centro Georges Pompidou, con la apertura de una sede local en la ciudad de Metz. Sin duda, las instituciones dedicadas a lo contemporáneo tienen una mayor libertad y, seguramente, coartada conceptual para ensayar este funcionamiento en red o global. En cambio, más dificultad tienen los museos históricos que han edificado su prestigio sobre su inamovible localización cultural y física. La diplomacia cultural entendida como un soft power no es algo nuevo. Los museos internacionales llevan décadas colaborando activamente con otros países a través de préstamos de obras singulares o de conjuntos significativos de sus colecciones, con la finalidad de ampliar el prestigio y conocimiento de sus instituciones y, al mismo tiempo, servir de embajadores culturales de sus respectivos países en el mundo⁴⁷⁴”.

⁴⁷⁴ ZUGAZA, M., *Op. Cit.*, 2014.

Las diversas aplicaciones de la descentralización a los museos han sido contempladas desde la sociedad actual como una oportunidad para el acercamiento a las colecciones de grandes instituciones museísticas en ámbitos territoriales ajenos a las mismas, lo que ha conferido valores positivos a esta práctica museística. Se han considerado los beneficios que conllevan la apertura y extensión del museo mediante la descentralización, puesto que implican el replanteamiento de la identidad institucional de los museos de carácter histórico, el enriquecimiento de su actividad, vías para dotación de nuevas sedes y amplitud de los perfiles de sus usuarios, mediante una acción por la que se obtiene rentabilidad sociocultural en el nuevo ámbito territorial.



Ilustración 224 Fachada del Centro Pompidou de París con información del Centro Pompidou Metz. (Fotografía Alicia Herrero)

Sin embargo, también se han producido críticas a un potencial uso lucrativo de la imagen de marca del museo de prestigio, tanto por parte de la institución titular como por el entramado económico vinculado, generalmente del sector turístico y del ocio; por otra parte, ha sido cuestionado también el método de posicionamiento en el contexto sociocultural externo en detrimento de las instituciones culturales preexistentes. Por lo tanto, esto nos lleva a plantear que, en términos museológicos, se presentan cuestiones debatibles ante una posible materialización del museo como un valor de cambio en la política cultural y territorial, puesto que se producen riesgos para la conservación de las colecciones en los traslados de piezas para su exhibición en las nuevas sedes, a lo que se añaden las diferentes condiciones ambientales a las que se someten. No obstante puede concluirse que el rendimiento de la descentralización museística ha supuesto que esta estrategia adquiriera una situación prioritaria en las políticas culturales, en las que se considera a la descentralización de los museos en el ámbito internacional bajo la categoría del denominado “poder blando”, como un

instrumento seguro para la apuesta por la búsqueda de rentabilidad cultural, desarrollo socioeconómico y establecimiento de relaciones de respeto mutuo entre los agentes vinculados, extendiendo la capacidad del museo para ofrecer acceso a la cultura y ser partícipe del cambio social⁴⁷⁵.



Ilustración 225. Vista de la ciudad de Metz desde el Centro Pompidou Metz. (Fotografía en web de Shiguery Ban Architects)

En el caso del Louvre Abu Dhabi este se justifica como una colaboración intergubernamental en la que se comparte patrimonio cultural y se genera enriquecimiento sociocultural a través de la infraestructura museística. Sin embargo, el apoyo al proyecto del Louvre en Abu Dhabi recibió mucha crítica negativa y fue precisa la presentación detallada a la comunidad local e internacional para justificar el proyecto, por lo que nos detendremos en ello. Previamente al acuerdo de marzo de 2007, el ministro de la Cultura y la Comunicación, Renaud Diniedieu de Vabres, se reunió con los jefes de departamento del Louvre y mantuvo una reunión extraordinaria y monográfica con los directores y conservadores de museos de Francia el 16 de enero de 2007. Esta reunión respondía a una estrategia de comunicación interna, cuya intención era aclarar cuestiones del proyecto del Louvre Abu Dhabi y respaldar su condición de acción de la política cultural internacional de Francia, que precisaba el conocimiento y apoyo técnico de sus profesionales de museos, para lo cual se planteó: “hablarles de la política del Estado en cuestión de la acción internacional de los museos de Francia, de sus principios intangibles y del operador

⁴⁷⁵ HERRERO DELAVENAY, Alicia, “La descentralización como estrategia de planificación museística”, en actas del I Foro ibérico de investigación de museología, *Revista MIDAS, Museus e Estudos Interdisciplinares*, en prensa.

internacional que el Primer Ministro me ha pedido crear”⁴⁷⁶ y al mismo tiempo expresar y debatir con ellos los cuestionamientos al proyecto que se habían producido antes de la puesta en marcha definitiva. En su disertación, presentó la acción exterior de los museos franceses que estaba gestando, remitiendo a la tradición de la actividad internacional que se desarrolla desde los museos a consecuencia de la mundialización y la transformación museística de las pasadas décadas, por la cual señalaba que se estaban generando las exposiciones temporales, excavaciones o debates museológicos y consejos para la creación y modernización de instalaciones museográficas en otros países. Manifiestó que el crecimiento cultural y desarrollo del turismo se fomenta, entre otros factores de origen, a partir de la modernización de los museos y las acciones internacionales impulsadas por estos en todo el mundo: “Se encuentran ustedes entre los primeros observadores, dentro de la comunidad internacional cultural, del fenómeno de la mundialización, que se traduce fundamentalmente en el desarrollo del turismo cultural, las demandas de acceso para las filmaciones, el éxito de las exposiciones temporales y las propuestas de cooperación que se nos presentan desde todas las regiones del mundo” .

Como marco general propiciatorio para el proyecto del Louvre Abu Dhabi, se aludió a la Convención de la UNESCO sobre la diversidad cultural de 2005⁴⁷⁷, en referencia a la actuación en materia de colaboración museística internacional que implica el proyecto del Louvre Abu Dhabi en este contexto de respeto y sensibilización por la multiplicidad de valores y tradiciones culturales.

Por otro lado, con objeto de evitar las críticas al préstamo de obras para este proyecto, el ministro de Cultura señaló que todas las actividades internacionales de museos de Francia, y en concreto las acciones referentes a las colecciones del proyecto Louvre Abu Dhabi, se realizarán siguiendo las mismas normas de la política de los museos nacionales en el territorio francés, en relación con los

⁴⁷⁶ DONNEDIEU DE VABRES, Renaud, “Alocución del ministro de la Cultura y la Comunicación en la reunión con los directores y conservadores de los museos de Francia, (París, 16 de enero de 2007)”, Anexo del *Dossier de prensa Creación de un museo universal en Abu Dhabi*, París: Ministerio de Cultura y la Comunicación, 2007.

⁴⁷⁷ *Convención sobre la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales*, firmada en París el 20 de octubre de 2005, en la 33 reunión de la Conferencia General de la UNESCO.

principios o normas de inalienabilidad de las colecciones públicas, proyecto científico y cultural, financiación para los museos participantes y la contribución al enriquecimiento cultural. Dichas normas se sintetizan en su discurso, recordando en primer lugar que la condición de inalienabilidad de las colecciones públicas, que se remonta a la Revolución Francesa y que no había sido cuestionado hasta el momento, por lo que había de respetarse, que los préstamos a Abu Dhabi se realizarían desde este principio. En cuanto a la segunda regla, hizo mención en la necesidad de que todas las partes colaboradoras se inscribieran en un proyecto científico y cultural y que los museos fueran los garantes del control de su contenido y programas, trabajando entre instituciones museísticas. La tercera regla se refirió a la financiación, que debía revertir íntegramente en los museos prestadores, para lo que recurre al código de deontología del ICOM. La cuarta regla a la que hace referencia es al deber de los museos de Francia de contribuir al enriquecimiento cultural de Francia, para lo que se remitió al código del ICOM y a la creación del Ministerio de Cultura de Francia por André Malraux. Una vez establecidas estas normas de delimitación del proyecto Louvre Abu Dhabi, presentó su origen en la solicitud del Emirato de Abu Dhabi a Francia, como una medida de acercamiento entre civilizaciones desde la cultura, en demostración del apoyo a la política cultural de un país joven (creación en 1971), que se haya inserto en un cruce de civilizaciones que requieren aproximarse desde el ámbito cultural, en un contexto de violencia y tensiones entre ellas. Por otra parte, para la puesta en conocimiento del público, el Museo del Louvre celebró una exposición temporal dedicada al proyecto Le Louvre Abu Dhabi en 2014, bajo el título, “La naissance d’un musée”, en referencia a la creación de una institución nueva.

En el ámbito de la política cultural cabe considerar también el apoyo de la sociedad civil a las iniciativas gubernamentales culturales por el cual se han impulsado muchas actuaciones en el ámbito museístico y entre ellas han adquirido especial relevancia las ampliaciones de los edificios de museos. En las primeras décadas del siglo XX destacaron las figuras de Joseph Joe Duveen y su hijo Joseph Duveen, quienes encarnaron al mecenas del museo en Inglaterra. El padre, Joseph Joe Duveen había apoyado la imprescindible actuación de ampliación de la Tate Gallery para alojar la colección de Turner recientemente adquirirá para la

institución, su ampliación llevaría el nombre de Turner Wing. Posteriormente, su hijo, el primer baron Duveen, impulsaría acciones de filantropía para el apoyo al desarrollo de los museos ingleses siendo él mismo mecenas de los grandes museos del momento en Londres: apoyó la creación de la galería Sargent en la Tate Gallery y tres de sus otras acciones benefactoras llevaron su nombre: las galerías de escultura de la Tate, The Duveens, una nueva ala en el edificio de la Portrait Gallery construida con su apoyo tras la Primera Guerra Mundial, the Duveen Wing y finalmente, las salas destinadas a albergar una nueva museografía para los mármoles del Partenón del British Museum, the Duveen Gallery. Del mismo modo ocurrió en otras ciudades inglesas, como por ejemplo para la ampliación de la Walker Art Gallery de Liverpool en los años 30, y en el contexto americano estaba ocurriendo este fenómeno en los museos creados por benefactores y asociaciones, en el caso del Museo de Bellas Artes de Houston fue ampliado por apoyo de dos filántropos en los años 20, Camilla Davisy John Blafer, dando lugar al Blafer Memorial Wing, por su parte el MoMA tendría en su sede permanente una ampliación en los años 50 por apoyo de Grace Rainer Rogers, que llevó su nombre. Esta situación se alargó en el tiempo, siendo frecuentes las ampliaciones que llevan el nombre de sus financiadores, como George Robert White Wing del Museo de Bellas Artes de Boston o la que fue una de las ampliaciones más destacadas de los años 90, proyectada en la década anterior, al contar con financiación de ámbito civil, la Sainsbury Wing de la National Gallery, construida gracias al apoyo de Lord Sainsbury of Preston Candover⁴⁷⁸.

10.2.2 LA AMPLIACIÓN COMO OBJETIVO ARQUITECTÓNICO

De un modo bastante generalizado, tratar sobre las ampliaciones de museos se dirige al ámbito de la producción arquitectónica, reduciendo sobremanera los

⁴⁷⁸ Cabe señalar como reflexión que esta situación no se produce en España y que las denominaciones de ampliaciones han llegado a darse por el nombre de los arquitectos, aspecto este que no se produce en otros países, a pesar de ser obras de arquitectos igualmente reconocidos o destacados.

factores implicados en esta acción, ante todo, el hecho de servir a la función museística y de ser una labor de equipo pluridisciplinar. Esto se provoca en cierto modo, por la preponderancia que ha ido adquiriendo la obra museística en la producción arquitectónica, en la que se insertan las actuaciones de ampliación como uno de los más preciados objetivos arquitectónicos contemporáneos. Karsten Schubert se refirió a la explosión de intervenciones arquitectónicas museísticas de creación de nuevos edificios para museos o de ampliación de los preexistentes, desde finales de la década de 1990, como actuaciones guiadas por motivaciones extra-culturales:

“No pasa una semana sin que en algún lugar del planeta se anuncie un importante nuevo proyecto constructivo o de ampliación. Nunca se habían edificado ni expandido tantos museos como ahora. La mayor parte de esas nuevas instituciones están dedicadas al arte moderno y contemporáneo, y muchas de ellas juegan un importante papel en programas de renovación urbana que obedecen a motivaciones políticas”⁴⁷⁹

Construir un edificio para museo sugiere una mayor apertura del aspecto creativo y, ante la opción de la ampliación, podemos afirmar que se ofrece la oportunidad de contribuir al desarrollo de la institución al mismo tiempo que poder dialogar con la obra precedente, confirmando como resultado una arquitectura de colaboración dilatada a través del tiempo. Arquitectos como I.M. Pei, Renzo Piano, Norman Foster, Jean Nouvel, Herzog y De Meuron, Richard Rogers, Daniel Libeskind, SAANA, Nieto Sobejano o David Chipperfield, han sido autores de los más prestigiosos proyectos de ampliación museística. En algunos casos los realizaron por la vía de la adjudicación directa, pero en la gran mayoría sus propuestas se han sometido al juicio de concursos de carácter internacional. Fueron contrataciones directas, el encargo de la obra del Louvre a I.M Pei, tras el conocimiento de sus gestores de la ampliación de la National Gallery de Washington, o la selección de Jean Nouvel, como arquitecto para llevar a cabo el proyecto del Louvre en Abu Dhabi, por parte de sus promotores tras conocer al arquitectura del Museo del Quai Branly.

⁴⁷⁹ SCHUBERT, K., *Op. Cit.*, 2007, p.107.

Los concursos arquitectónicos públicos para la redacción de proyectos de ampliación de museos, han recibido un elevado número de participantes y han sido motivo de noticia periodística y riguroso seguimiento desde el sector cultural y el mediático. Algunos de ellos fueron de larga duración hasta resolverse la adjudicación, otros de tipo controvertido, tratados de modo crítico por la ciudadanía y la esfera cultural, o incluso polo de atracción para discurso mediático por varias razones, sean los motivos de selección de proyecto, las condiciones de la propuesta o por el alto número de aspirantes de la convocatoria.

Uno de los concursos más dilatados en el tiempo y con más variaciones, ha sido el del proyecto de nueva sede del Museo de la Acrópolis, que comenzó a plantearse como un concurso solo dirigido a arquitectos nacionales en 1976 y pasó por tener modificaciones de concepto al considerarse nuevas necesidades con respecto a las colecciones en 1979 (albergar las esculturas del Erecteion), hasta llegar al propio replanteamiento de la elección del terreno en la década de los 80 y a una nueva convocatoria en consecuencia en 1989, esta vez de carácter internacional, que luego tuvo que ser revisada, al hallarse nuevos restos arqueológicos en el terreno debido a obras en la ciudad que alteraron las necesidades cuando se propuso su integración en planos, lo que fomentó la ralentización del proyecto y una nueva convocatoria en el año 2000, a la que se presentaron arquitectos como Daniel Libeskind, Isozaki o Benard Tchumi, de la que fue adjudicatario este último.

En el caso del Museo del Prado, el concurso previo de ideas de 1995 tuvo una concurrencia masiva con más de 1.700 arquitectos presentados, siendo uno de los más concurridos concursos hasta aquella fecha⁴⁸⁰.



Ilustración 226 Portada de *ABC Cultural* del 23 de junio de 1995, "¿Quién diseñará el gran Prado?"

⁴⁸⁰ El Jurado de carácter internacional lo declaró desierto por unanimidad en septiembre de 1995, resolviéndose únicamente con la concesión de dos accésit y ocho finalistas. Los accésit fueron concedidos a los proyectos de los arquitectos Alberto Martínez Castillo y Beatriz Matos y al proyecto de Jean Pierre Dürig. Los finalistas fueron Enrique Zoido, Alfonso Govea, Eleuterio Población, Marco Llombart, Fernando Pardo, Antonio Barrionuevo, Dionisio Hernández Gil y Rafael Olalquiaga y Rafael Moneo. Esta selección de proyectos se consideró para una segunda propuesta arquitectónica más desarrollada.

Desde el momento de la convocatoria del primer concurso, se generó controversia entre los profesionales de la arquitectura, en la que se plantearon críticas a las bases, calificadas de demasiado abiertas o indefinidas y al procedimiento de selección cursado. La prensa del momento reproduce este hecho desde diferentes puntos de vista, con declaraciones realizadas antes del fallo del jurado, y sobre todo con posterioridad. Entre las declaraciones de los concursantes, el arquitecto Fernando Chueca-Goitia, quien siendo patrono del Museo del Prado renunció a su cargo para concursar, se refirió de este modo al procedimiento:

“Un concurso no quiere decir una definitiva resolución del problema (...) El tema es tan complejo que a lo mejor el concurso, con sus positivas orientaciones, no lo resuelve. El caso de la ampliación del Museo del Prado es sumamente conflictivo, pues se trata de ampliar un edificio en sí mismo intocable, y dentro de un área madrileña de la que nadie discute su belleza y armonía. ¿Cómo se encajará en tal lugar con sus estrecheces e imperativos estéticos una ampliación del Museo? Esto está por ver, pero creo que las dos esenciales premisas de la futura ampliación deben ser respeto a la obra de Juan de Villanueva y respeto al Barrio de los Jerónimos”⁴⁸¹.

Entre las críticas al proceso de concurso las declaraciones de Luis Fernández Galiano publicadas en el diario *El País*, supusieron una crítica hacia las bases de la convocatoria de 1995.⁴⁸²

Una vez cerrada la fase de concurso, en 1997 el director del Museo, Fernando Chueca Cremades presentó el documento denominado Plan Museográfico del Museo del Prado que supuso un nuevo punto de partida para la definición de necesidades de ampliación del museo y la base de requerimientos para continuar con el proceso de selección de proyecto que había quedado interrumpido dos años antes. Estas nuevas bases plantearon que la ampliación debía desarrollarse en los edificios próximos y si fuera posible en los inmuebles contiguos, en los que se distribuiría la colección del museo, tales como el Casón del Buen Retiro que

⁴⁸¹ CHUECA- GOITIA, Fernando, “La ampliación del Prado en la línea de salida”, en *ABC Cultural*, 23 de junio de 1995. p. 25.

⁴⁸² FERNÁNDEZ GALIANO, Luis, “Por amor al arte”, en *El País*, 30 de mayo de 1995.

albergaba la colección del siglo XIX, o el antiguo Salón de Reinos, como espacio escogido para alojar obras de época de Felipe IV; además planteaba la construcción de un edificio independiente, en contacto con el claustro de los Jerónimos. En relación con ello fue precisa la firma de un acuerdo a finales de 1997 en el seno de una Comisión Mixta formada por representantes del Ministerio de Educación y Cultura y del Arzobispado de Madrid, que permitió al Estado contar con el Claustro como solar disponible dentro del área de ampliación del Museo del Prado⁴⁸³. Estas dos actuaciones, el Plan museográfico y la cesión del claustro, supusieron una nueva situación de partida para afrontar la adjudicación de la ampliación del museo⁴⁸⁴. En consecuencia, en 1998 comenzó el proceso de licitación de la redacción de anteproyecto, a través de una convocatoria de concurso que, a diferencia de la convocatoria de 1995, se realiza de modo restringido, invitándose desde el Ministerio a los diez finalistas de la fase anterior, a la presentación de anteproyectos de ampliación⁴⁸⁵. Fue resuelto en noviembre de 1998 y se adjudicó el primer premio por unanimidad a Rafael Moneo, cuya propuesta fue presentada bajo el lema *Buen Retiro*⁴⁸⁶. Con ello se aprobó una solución arquitectónica en la que Moneo plantea la creación de un complejo museístico anexionando una construcción de nueva planta al edificio de Juan de Villanueva, profundizando bajo cota de superficie, ampliando espacios en el subsuelo y por otro lado generando un espacio verde en el exterior que unifica y armoniza la conjunción de las arquitectura moderna y original.

⁴⁸³ En contrapartida, el Estado asumió la construcción de un edificio parroquial colindante. El acuerdo se plasmó en un Convenio suscrito en julio de 1998.

⁴⁸⁴ En el Consejo de Ministros se refrenda el informe sobre las necesidades y planteamientos para el Museo del Prado que presenta al Consejo de Ministros la ministra de Cultura Esperanza Aguirre.

⁴⁸⁵ Las bases para el concurso se publicaron a finales de julio de 1998, con un plazo de 10 semanas para la entrega de propuestas de forma anónima bajo lema, en las que incluía la presentación de una maqueta de volúmenes. En el mes de octubre se entregaron 9 proyectos, al retirarse del proceso Jean Pierre Dürig de modo voluntario. El jurado del concurso lo formaron representantes del Museo del Prado, del Gobierno de España, Comunidad de Madrid, Ayuntamiento de Madrid y la Iglesia.

⁴⁸⁶ Para la aprobación definitiva se consideraron las observaciones del jurado sobre el proyecto de Moneo, de modo que durante los meses siguientes se introdujeron sucesivas modificaciones a la propuesta seleccionada, bajo supervisión y con participación del Patronato del Museo. Sobre la idea arquitectónica de la propuesta de Moneo, varió el volumen y la cubierta del edificio de los Jerónimos, que inicialmente quedaba oculto bajo un volumen cerrado. Además, se modificó el nexo entre los edificios que había sido proyectado como una cubierta acristalada y que fue sustituida por un espacio ajardinado con parterres, por requerimiento de la Gerencia Municipal de Urbanismo de Madrid que requirió que la intervención permitiera concebir el edificio de Villanueva como un edificio exento, sin una ampliación anexa visible. El proyecto ejecutivo de Rafael Moneo se aprueba por el Patronato del Museo el 15 de marzo del año 2000; esta aprobación fue refrendada por el jurado del concurso de manera unánime y definitiva una semana después, el 21 de marzo de 2000.



Ilustración 227. Vista general del Museo Británico: edificio original, cubierta del Great Court y ampliación reciente (Fotografía en e-architect.co.uk)

No todos los concursos de proyecto de ampliación e intervención museística han sido de candidaturas tan numerosas ni han procedido de modos similares, por ejemplo en el caso de la rehabilitación y ampliación del Museo Británico se presentaron al concurso 130 propuestas, de las que se seleccionaron 22 proyectos a cuyos autores se solicitó una propuesta de diseño para el gran patio central, que permitiera resolver las circulaciones en el interior del museo. En una segunda ronda de la competición quedaron seleccionados los equipos de Foster, Arup Associates y Rick Mather, y finalmente se adjudicó a Foster and Partners en 1994.

Otro modo de actuar diferente se estaba practicando en museos como el MoMA que preparaban su ampliación a finales de los 90, para lo que convoca concurso público y se propone desde el museo una reflexión previa a la redacción de proyectos. Antes de la convocatoria de concurso restringido de ideas se realizaron experiencias de debate en torno a los requerimientos del proyecto del futuro museo, para lo cual se mantuvieron conversaciones con expertos de la gestión museística, del arte y la cultura en general y con arquitectos, en las que se debatió críticamente el carácter que adquiriría el MoMA tras una nueva ampliación. Es relevante el procedimiento empleado y el modo de puesta en común de sus resultados. Entre los arquitectos a los que se invitó a participar en este debate se encontraban Eisenman, Isozaki, Koolhaas, Tschumi, etc, como autores con experiencias internacionales en museos y obra calificada de crítica. Estas reflexiones se recogieron en una publicación titulada *Imagining the future of the Museum of Modern Art* editada por John Elderfield⁴⁸⁷; posteriormente se amplió el

⁴⁸⁷ ELDERFIELD, John (ed.), "Imagining the Future of The Museum of Modern Art", en *Studies in Modern Art*, 7, Nueva York: Museum of Modern Art, 1998.

número de arquitectos invitados y se escogieron diez para el concurso de ideas, entre ellos Herzog y De Meuron, Steven Holl, Tojo Ido, Koolhaas, Taniguchi, Tschumi, Viñoly, Williams y Tsien. Los objetivos del concurso de ideas fueron muy generalistas, en tanto que se trató de obtener conceptos arquitectónicos y urbanos para la ampliación del edificio del MoMA. Las propuestas se presentaron mediante un sencillo ejercicio que limitaba la extensión de las mismas a un simple bloc de apuntes que se introdujo en una caja. Los finalistas del concurso fueron Herzog y De Meuron, Tschumi y Taniguchi. Las ideas de los arquitectos fueron puestas en conocimiento del público mediante una exposición que se tituló *“Hacia el nuevo MoMA: blocs de apuntes de diez arquitectos”*. La adjudicación al proyecto de Taniguchi fue sin embargo criticada por la discreción en la creatividad o el exceso de mesura en su proyecto⁴⁸⁸, lo que nos lleva a reflexionar sobre la frágil línea que existe entre la crítica a la arquitectura dominante y la arquitectura respetuosa, como si fuera imprescindible una discusión sobre la predominancia de la creatividad o del programa.

En España en las mismas fechas se está trabajando en el concurso de ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, cuyas bases fueron presentadas con los convenientes detalles y especificaciones, entre ellas, se insistió en la directriz de mantener el edificio de Sabatini dedicado a la exposición de la colección permanente, de modo que se necesitaba más espacio disponible, además de poder liberar espacios ocupados por otros usos. La relación entre el edificio histórico y la sede de ampliación fue un aspecto sobre el que se incide especialmente en los pliegos del concurso, señalando que la ampliación habría de estar conectada con el Edificio Sabatini “de modo coherente y respetuoso”. Se especificó que era necesario reorganizar los accesos y los recorridos tanto públicos como internos. Los espacios requeridos para el nuevo edificio fueron nuevas salas de exposiciones temporales, un auditorio y salas de congresos, nueva biblioteca

⁴⁸⁸ DAVIDSON, Cynthia, “Falsas esperanzas: Museo de Arte Moderno, Nueva York”, en *AV, Monografías de Arquitectura y Vivienda*, 1999, nº 71, 1998, p. 104-113. La autora realiza una crítica al proyecto de Taniguchi y al criterio de selección empleado en el concurso de proyectos: “El museo ha elegido para su nueva ampliación la propuesta más silenciosa y conservadora de las presentadas al concurso”. Señala que desde el museo no se ha apostado por un cambio en la arquitectura o el urbanismo y que esa adjudicación “pone de manifiesto que el MoMA para bien o para mal, ha permanecido fiel al rumbo que lo ha llevado hasta las puertas del milenio”.

especializada y mediateca, una cafetería y un restaurante, salas de actos protocolarios, sala para el patronato del museo, almacenes de obras de arte, espacios de gestión del museo y nuevas instalaciones de comunicación vertical y horizontal⁴⁸⁹. Fueron aceptados cuarenta y nueve proyectos, y escogidos como finalistas los de los arquitectos Jean Nouvel, Dominique Perrault, Juan Navarro Baldeweg Asociados, Mansilla y Tuñón Arquitectos, Cruz y Ortiz Arquitectos, Guillermo Vázquez Consuegra, Zaha Hadid, Tadao Ando Architects and Associates, Manuel de las Casas, Enric Miralles Benedetta Tagliabue Architectes Associats, David Chipperfield Architects, Santiago Calatrava. El proyecto ganador fue el redactado por Jean Nouvel; el arquitecto se refirió a la concepción del edificio formulada desde el respeto por el lugar y por la construcción histórica del antiguo hospital:

“A la sombra, sí, pues no se trata de hacer sombra al edificio Sabatini. Debe dominar. Claramente. El gran edificio austero “tomado” por sus ascensores de vidrio, es el lugar donde se protegen las obras maestras de nuestro arte más reciente. Debe imponer su fuerza con simplicidad y evidencia y nosotros debemos expresar nuestro respeto y pertenencia. El Museo se extiende. Su territorio aumenta. Anexiona una parte del barrio, no quiere apartarlo, traumatizarlo, sino adaptarlo y evidentemente, valorizarlo”⁴⁹⁰.

El programa del museo se adaptó en el proyecto de Jean Nouvel mediante su distribución en tres volúmenes que diferenciaban las funciones museísticas y quedaban recogidos bajo un techo común dispuestos alrededor de un patio. Según su orientación, el volumen del lado sur albergó la biblioteca, la librería y centro de documentación, así como espacio administrativo en plantas superiores; el volumen en el oeste, la cafetería restaurante en planta baja y auditorios y salas internas en las plantas superiores; el situado al norte se dedicó a las salas de exposición temporal y en su parte alta a zona interna de gestión del museo.

⁴⁸⁹ AA.VV., *MNCARS XXI. Concurso internacional de arquitectura para la ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid: MNCARS, 1999.

⁴⁹⁰ Jean Nouvel, memoria para concurso arquitectónico de Ampliación del MNCARS, “A la sombra del Reina Sofía”. Puede consultarse en la página web del estudio de Jean Nouvel <http://www.jeannouvel.com/en/projects/extension-du-musee-reina-sofia/>

Entre todos los autores de edificios museísticos de ampliación, Renzo Piano ha sido el diseñador de museos más solicitado de EEUU a finales del siglo XX y principios del XXI, desde que hizo el proyecto del edificio de la Menil Collection de Houston en la década de los 80. Sobre sus actuaciones se ha dicho que han potenciado la sociabilidad de sus entornos:

“Su estudio ha completado recientemente importantes ampliaciones del Museum en Atlanta, de Los Angeles County Museum (LACMA) y del High Instituto de Arte de Chicago, convirtiendo su perfil y la calidad urbana de todos en lugares más sociables. Insertó directamente cantidades significativas de metros cuadrados para cada museo sin quitar protagonismo a los edificios originales. La mayor parte del esfuerzo se ha empleado en la creación de una interesante modulación de la luz natural y en una circulación cómoda, de manera que el edificio nunca compite con la experiencia de las obras expuestas”⁴⁹¹.

En aspectos generales, no obstante, dada la prevalencia que se ha concedido en ocasiones al edificio al referirse a la ampliación museística, en detrimento de la valoración del conjunto de sus finalidades y del conocimiento de su justificación funcional, se ha producido una crítica al panorama arquitectónico de los museos desde la sociedad, desde el ámbito cultural y desde la profesión museológica. Esto se debe a que, en gran parte de los casos, se ha disimulado la justificación funcional o de valores impulsores del desarrollo institucional, frente a la visibilidad, forma y presencia urbana del nuevo edificio. Sin embargo, todos estos aspectos, los más visibles y los menos, han de considerarse elementos de una misma situación de desarrollo institucional de los museos. Fernando Checa escribió sobre la historia del museo público lamentando la situación general de la institución y realizó una reflexión positiva ante la producción arquitectónica museística:

“(…) el análisis de la situación no debe centrarse, naturalmente, en fáciles lamentaciones apocalípticas, ya que ésta ha aportado, en lo que a la arquitectura se refiere, algunos de los edificios más bellos de las últimas décadas, así como la posibilidad de que un buen número de exposiciones de calidad sean contempladas por un público más amplio. Lo exagerado del momento actual, incluso lo absurdo (la ampliación de Ieoh Ming Pei del Louvre, por ella misma, ha más que duplicado el número de visitantes al museo, lo que hace necesaria otra ampliación que, a su vez, pronto se verá

⁴⁹¹ INGERSOLL, Richard, “Renzo Piano”, en Luis Fernández Galiano (dir.), *Arquitectura: Más por menos*, Madrid: Fundación Arquitectura y Sociedad, 2010.

desbordada, etc.), ha de hacernos pensar en la función de la nueva arquitectura de museos, convertida en un hacer y rehacer y en un continuo reconvertir, analizado no hace mucho tiempo por Karsten Schubert (*The Curator's Egg. The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present*, Londres, One-Off Press, 2000), siguiendo los pasos de un estudio anterior de mayor importancia, como fue *Towards a New Museum* (Nueva York, Monacelli Press, 1998; edición ampliada y revisada, 2006) de Victoria Newhouse. Ambos autores, instalándose en la postura del conservador, del museólogo y del director de museo científico, analizan críticamente la mayor parte de las realizaciones arquitectónicas contemporáneas, resaltando las cualidades positivas de proyectos muy atentos a la colección que exponen y sus necesidades, tal como son expresadas por los conservadores (por ejemplo, el edificio de la Fundación Beyeler de Basilea, obra de Renzo Piano) y criticando lo que únicamente son caprichos arquitectónicos, aunque sean de la brillantez visual de los dos edificios emblemáticos de la Fundación Guggenheim ya mencionados: el de Wright en Nueva York y el de Frank Gehry en Bilbao. Sin por ello olvidar en su análisis el importante factor de las intervenciones de los poderes públicos, a menudo ajenos a los auténticos intereses de las colecciones que se exponen, intromisiones que explican fracasos tan sonoros como los edificios para el Kunstgewerbemuseum de Berlín y la vecina Gemäldegalerie de la capital berlinesa. Sin embargo, frente a la inutilidad de la lamentación por el fracaso y casi desaparición de un modelo antiguo, se impone el análisis y la búsqueda de soluciones”⁴⁹².

10.2.3 LA INCIDENCIA SOCIOECONÓMICA DE LA AMPLIACIÓN MUSEÍSTICA

En el ámbito de la intervención museística de ampliación, han sido numerosas las actuaciones realizadas por impulso de la política que no han tenido solamente planteamientos culturales, sino que se han basado en la suma de varios aspectos, entre ellos el carácter socioeconómico que trasciende a toda renovación de una institución cultural de envergadura, como es el caso de museos de cierta entidad, que se convierten en potenciales receptores de elevado número de público de procedencia y de expectativas diversas, generando nuevos recursos turísticos y económicos en su ámbito urbano y local, especialmente valorados en las políticas

⁴⁹² CHECA, Fernando, “Crisis y final de una idea del museo”, en *Revista de Libros*, Segunda época, enero 2008, n° 133.

de planificación de distritos culturales y turísticos en las ciudades⁴⁹³. En este sentido se han producido diversos enfoques contrastados sobre la intencionalidad de la política de desarrollo de museos con motivaciones económicas sobre el territorio: la consideración del valor económico de la cultura los defiende como factores para el crecimiento socioeconómico, generador de una rentabilidad sociocultural y de progreso en la comunidad; por otro lado, la crítica a las iniciativas que prescinden del valor y respeto hacia los componentes patrimoniales, tanto históricos como de la contemporaneidad, plantea incertidumbres sobre esta tendencia.

En el marco de las ciudades con pasado artístico o en aquellas que ofrecen una creatividad emergente, se potencian los museos como instituciones de creación, conservación y estudio del patrimonio cultural, en beneficio de la comunidad, sin embargo, son también frecuentes los museos fundados con finalidad de ofrecer infraestructuras para el consumo cultural en los espacios urbanos que las impulsan. El artículo de Delfín Rodríguez, “Sobre centros históricos y ciudades de arte”, ofrece una visión sobre el concepto de ciudad artística o portadora de arte y de los beneficios e inconvenientes de las prácticas que potencian su atracción como recurso turístico cultural y económico, no siendo siempre ciudades con pasado patrimonial histórico, sino también, metrópolis emergentes:

“Sin embargo, la metrópoli contemporánea no ha necesitado ni necesita de la ciudad histórica, de la ciudad de arte, ni del arte mismo, al menos tal como esos artefactos podían haber sido entendidos en las ciudades con pasado, en las ciudades 'como obra de arte'. Tal vez por eso también la metrópoli actual ha creado sus propios museos, los que recogen el arte contemporáneo, diferenciándolos de los otros museos, aunque considerándolos a todos, los propios y los ajenos (los del arte de la 'ciudad de arte'), objetos de consumo. Es más, la metrópoli, cuando descubrió el posible valor económico de la ciudad 'como obra de arte' la convirtió en centro histórico, atribuyéndole una utilidad y una funcionalidad que no parecían contrarias a sus intereses”⁴⁹⁴.

⁴⁹³ RAMOS LIZANA, Manuel, *El turismo cultural, los museos y su planificación*, Gijón: Trea, 2007. Véase el capítulo tercero: “Turismo y Economía. El mercantilismo cultural”.

⁴⁹⁴ RODRÍGUEZ, Delfín, “Sobre centros históricos y ciudades de arte”, en *Revista Arquitectura*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 2003, 334, pp. 50-53.

En el marco de las ciudades, es indiscutible la preeminencia que ocupó la estrategia de creación del Guggenheim en Bilbao. Se considera hito de reconocimiento internacional, la iniciativa económica y cultural del Guggenheim de Bilbao, como un motor de revitalización urbana a través de la descentralización del museo, ha sido una referencia para la planificación de actuaciones museísticas, tomada con ejemplo de casos como el Louvre Lens.

Su incidencia en la comunidad local y nacional fue estudiada y analizada en publicaciones monográficas como la editada por Anna María Guasch y Joseba Zulaika, *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*⁴⁹⁵, en donde se presentan los diversos enfoques y perspectivas de análisis y repercusión de la construcción del Museo Guggenheim en Bilbao, o en publicaciones que analizan su impacto económico, como los estudios comparativos realizados por Manuel Ramos Lizana⁴⁹⁶ a propósito del turismo cultural

El hecho de que se tomara a la ciudad de Bilbao como un referente en la fase de programación del Louvre Lens, condujo a que se produjera una crítica al proyecto aún cuando este no se había desarrollado todavía. En este sentido, el geógrafo Guy Baudelle de la Universidad de Rennes, señala que aunque se hayan dado algunas coincidencias, el estado de la cuestión de la motivación del proyecto del Louvre Lens no fue similar al Guggenheim de Bilbao⁴⁹⁷. Se trató en ambos casos de ciudades que estaban en decadencia tras haber sido importantes focos industriales, tenían tasas altas de desempleo y quedaban fuera del circuito del turismo. Sin embargo, desde la fundación del Guggenheim Bilbao en 1997 se habían realizado varios proyectos similares en ciudades con tradición industrial en

⁴⁹⁵ GUASCH, Anna María; ZULAIKA, Joseba, *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Madrid: Ediciones AKAL, 2007.

⁴⁹⁶ RAMOS LIZANA, Manuel, *El turismo cultural, los museos y su planificación*, Gijón: Trea, 2007.

⁴⁹⁷ BAUDELLE, Guy, The new Louvre in Lens A regionally embedded national project, en HEIDENREICH M. (dir.), *Renewal through culture? The role of museums for the renewal of industrial regions in Europe*, en *European Planning Studies*, 2013, vol. 23, número extraordinario, pp. 1-18

declive, por la intermediación de las autoridades locales para impulsar su crecimiento económico a través de entidades culturales, en este caso museísticas.

Para el Louvre en Lens se trataba de un proyecto político cultural de carácter e iniciativa nacional y regional, frente al binomio internacional-local que se produce en el caso del Guggenheim Bilbao. En este sentido, el objetivo del Louvre Lens fue hacer accesibles las colecciones a un público mayor para contribuir al desarrollo sociocultural y evitar una situación de contrastes culturales en Francia, pero aunque la localidad impulsó el proyecto, empleando como referencia el efecto Guggenheim Bilbao, primaron otros fundamentos y se realizó a diferente escala. El Louvre Lens se fundamentó en ser una subsede del primer museo de Francia y tener una escala territorial local, frente a un museo privado internacional como es el caso del Guggenheim y una escala regional. Al margen de ello, se produjo una equivalencia en su inversión, pues ambos requirieron cantidades en torno a los 150 millones de euros.

Tal y como señala Baudelle, para el Louvre Lens el proyecto de Bilbao se tomó como referencia como propulsor del desarrollo económico, pero no era la única motivación, pues se trataba de un proyecto cultural de propósito educativo, no un objetivo puramente económico, ya que trató de llevar la cultura a nuevas audiencias con la finalidad de que la educación contribuyera a la recuperación local, como estrategia de revitalización. Por otro lado, es patente que el reclamo de la arquitectura museística espectacular es diferente en ambos casos. La elección del proyecto de SANAA se hizo con la intención de que el edificio se integrase en el ámbito natural del entorno y que obtuviera el mínimo protagonismo frente a las colecciones que iba a albergar.

Hubo una crítica a la elección de Lens como subsede del Louvre por no ser una ciudad reconocida internacionalmente y con poca trayectoria cultural. Se criticó la propuesta de revitalización de la ciudad a través de la cultura, en el ámbito de los historiadores del arte que se plantearon esta acción como una instrumentalización de los museos franceses y de sus colecciones, puestos al servicio de una ciudad

deprimida económicamente⁴⁹⁸. Sin embargo, en relación con ello, con la apertura del Louvre Lens esta ciudad adquirió una nueva imagen a partir del prestigio del museo de París, sin recurrir a una arquitectura icónica o espectacular.

Las descentralizaciones en el territorio nacional responden a esta intencionalidad de dispersión de recursos económicos derivados de la capacidad de impacto del valor económico de la cultura. El ejemplo de la sede del Louvre en Lens, impulsado por la región del Nord-Pas-de-Calais y el Pompidou en la ciudad de Metz, son el resultado de pretender aumentar nuevos públicos a los que se ofrece acceso a colecciones de museos nacionales y fomentar la revitalización urbana, económica y social mediante la incidencia del turismo cultural en el desarrollo local. Como se ha visto, la incidencia de una intervención museística de ampliación puede ser de diferentes grados y repercutir en aspectos diversos, entre ellos, la revitalización de núcleos patrimoniales, como sucede con la renovación de museos locales o insertos en cascos antiguos tal y como fue el Museo Picasso de Barcelona, ampliado en varias ocasiones en la década de 1980 y 1990, mediante actuaciones que permiten la recuperación de zonas urbanas de importante contenido patrimonial; en este caso contribuyó a la revitalización del Barrio Gótico de Barcelona. La operación de ampliación del Museo Picasso se basó en la rehabilitación de edificios palaciegos contiguos y su adaptación a uso museístico, lo que contribuyó tanto a la protección del patrimonio arquitectónico, como a la recuperación urbana. Por su inmersión y papel participante en la rehabilitación urbana, el Museo Picasso se ha sido considerado por estudiosos como M^a Ángeles Layuno como “uno de los ejemplos más significativos de museo extensivo, de crecimiento progresivo en fases con una dimensión urbanística clara”⁴⁹⁹.

Por otro lado, también en el ámbito urbano, es destacable como ejemplo de importante impacto económico urbanístico y cultural durante sus primeros años de trayectoria, el caso de la sede de la Tate Modern en Londres, que no solamente

⁴⁹⁸ <http://www.latribunedelart.com/lettre-de-gerald-vairon-a-propos-du-louvre-a-lens-et-une-reponse-par-didier-rykner-article001750.html>

⁴⁹⁹ LAYUNO ROSAS, M^a Á., *Op. Cit.*, 2004. p. 334.

cambió la manera de acercarse al arte contemporáneo, ofreciendo un contenedor más atractivo y cercano para el público potencial diverso y cambiante, sino que contribuyó a la recuperación de arquitectura industrial en desuso y a revitalizar una zona de la ciudad de Londres que se volvió dinámica y atractiva cultural y económicamente, repercutiendo de modo importante sobre el resto de la ciudad. Su impacto económico fue planteado años antes de su apertura, en su fase de preparación, por un informe realizado por la consultoría McKinsey & Company en 1994 por el que se estimó conveniente su instalación en Bankside como potencial referente cultural y económico de la zona; en 2001 la situación fue reevaluada por los mismos autores un año más tarde de su apertura⁵⁰⁰. Actualmente se considera que la Tate Modern es uno de los mayores atractivos culturales de Londres: a través de su impacto se han creado 3.000 puestos de trabajo y más de 400 directos; su capacidad económica revierte un beneficio de 100 millones de libras al año para la ciudad, de las cuales entre 50 y 70 millones permanecen en Southwark (en el informe de 1994 se consideró la mitad de esta cifra, unos 50 millones). Ha sido visitado desde su apertura por más de 40 millones de usuarios y ha generado más instalaciones turísticas, hoteleras y comerciales, así como otros negocios y revitalización urbana en su zona de incidencia⁵⁰¹.

Se puede afirmar que la representación en el ámbito urbano que adquiere el museo y sus repercusiones, no ha sido siempre positiva al considerarse en algunos casos que se ha producido una falta de justificación museológica y una carencia de programación previa museística en el discurso expositivo, científico y educativo de los planteamientos de los museos recién inaugurados o ampliados. En sentido contrario, se ha potencializado su información mediática y se han impulsado rápidas y precipitadas inauguraciones de instituciones incompletas. Algunos de los nuevos museos, mostraron una fuerte carga de dirigismo en el relato museístico; varias actuaciones museísticas de renovación, fueron planteadas sin fundamentos museísticos planificados previamente, sin medios técnicos, presupuestarios ni

⁵⁰⁰ Los informes se conservan en la documentación de planificación de la Tate Gallery of Modern Art, en el archivo de la Tate Gallery. TG 12/1/3/7. MCKINSEY, “Assessing Economic Impact of Tate Gallery of Modern Art at Bankside”, informe de 14 de octubre de 1994; TG 12/1/3/11: McKinsey, “Assessing the Economic Impact of Tate Modern” informe de 10 de mayo de 2001, en Tate Public Records: Tate Modern Project: Concept and discussion.

⁵⁰¹ <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/economic-impact-tate-modern>

humanos para llevar a cabo reorientaciones profundas y ofrecer un servicio al público de calidad, mantenido en el tiempo. Puede estimarse que ha habido en ocasiones una mera intención de proyectar mensajes propagandísticos de apoyo a la institución y, en consecuencia, a los factores identitarios ligados a esta. En este caso, han acompañado a esta carencia, deficiencias en la programación cultural y en las instalaciones museográficas, lo que ha supuesto en los últimos años, un replanteamiento de las intervenciones arquitectónicas museísticas actuales, optándose por el equilibrio en las mismas y el ajuste presupuestario, técnico y funcional.

Ante los factores positivos, de nuevo el caso del Guggenheim de Bilbao de los años 90, ha sido estudiado internacionalmente como hito en la implementación de una institución cultural como motor de desarrollo económico y sociocultural en un territorio y criticado en algunos aspectos de su planificación museológica. Manuel Ramos Lizana estudió el impacto económico y social del Museo Guggenheim Bilbao, señalando que a pesar de haber sido fuertemente criticado por su estrategia comercial y el gasto público ocasionado, junto con la carencia de una colección sólida para exponer, fue un revulsivo para dar un giro a la situación de Bilbao, tras una era de importante crisis social, urbana y de empleo:

“El Guggenheim se planteó entonces como la forma de mejorar considerablemente la imagen del País Vasco de cara al exterior, mejorar la imagen urbana de Bilbao y atraer turismo como forma de revitalizar la economía. Las consideraciones “culturales” figuraban en último lugar. Los resultados no pudieron ser mejores en relación con los objetivos propuestos si atendemos al estudio de impacto económico entonces realizado. El intercambio comercial vasco-norteamericano creció un 15% solo en 1997-1998. El Guggenheim generó por sí solo 500 empleos directos y 3.500 empleos indirectos (...) se comercializaron productos, atrajo eventos, grabaciones de películas, etc. En el caso de la revitalización urbana, esta fue evidente y contó con la ejecución de proyectos realizados por arquitectos de renombre mundial como el metro de Bilbao, con diseño de Foster, obras de Calatrava, de Pei o de Arata Isozaki. Se renovó el mobiliario urbano de la ciudad, se revitalizaron los museos existentes y los de los alrededores. Entre 1997 y 2002 recibió 5.150.000 visitantes y generó una actividad económica en este periodo de 775 millones de euros”⁵⁰².

⁵⁰² RAMOS LIZANA, M., *Op. Cit.*, 2007, pp.118-125



Ilustración 228. Maqueta del proyecto del Guggenheim Bilbao. (Fotografía de Joshua White publicada en Revista de Arquitectura, 1994, nº 298)

Indudablemente los museos renovados y ampliados han acogido mayores cifras de visitantes y por tanto se han convertido en agentes generadores de beneficio socioeconómico desde la estructura cultural. Entre ellos, uno de los iniciadores de la tendencia a la acogida al público de masas mediante la actuación en la sede arquitectónica y la generación de servicios públicos, como fue en los años 80 y 90 el Museo del Louvre, ha entrado en la segunda década del siglo XXI inaugurando nuevos proyectos de reforma y ampliación para seguir siendo líder en la acogida del público masivo. El Louvre empezó su *Proyecto Pyramide* en 2014 y lo finalizó en 2016, 25 años después de la apertura de la pirámide que se había planeado para acoger 4,5 millones de visitantes al año y la situación de afluencia de público se multiplicó hasta alcanzar casi 10 millones al año. Con esta intervención se han mejorado las carencias en las infraestructuras que provocaban colas no deseadas de visitantes en el exterior de la plaza Napoleón y se han perfeccionado los servicios de acogida, señalética, control de entrada y taquilla, modernizando también todos los establecimientos de venta de productos en el entorno del acceso⁵⁰³.

En nuestro país, en el mismo sentido de acoger a la pluralidad de público y dirigir la visita, se ha adjudicado la redacción del proyecto de adecuación de la planta de acceso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, que será diseñado

⁵⁰³ Para conocer datos sobre el proyecto de remodelación del acceso público al Museo del Louvre y espacios adyacentes, puede consultarse: <https://www.louvre.fr/projet-pyramide/le-projet/le-projet-2#tabs> Este proyecto ha sido financiado por patrocinio de los Emiratos Árabes Unidos en el marco de la creación del Museo Louvre Abu Dhabi.

redactado por Frade arquitectos, mediante una intervención en el patio de Jean Nouvel. Ambas actuaciones responden a la actualización de las ampliaciones museísticas a las nuevas demandas de los usuarios y de la funcionalidad del museo en sus diversos servicios públicos, en la segunda década del siglo XXI en la que nos encontramos.

11 CAPITULO UNDÉCIMO: CONSIDERACIONES FINALES SOBRE EL FENÓMENO DE LAS AMPLIACIONES DE MUSEOS.

11.1 REFLEXIONES FINALES

El análisis museológico realizado en esta investigación de contextualización y definición del fenómeno museístico de la ampliación del extensión del museo, permite obtener las siguientes reflexiones finales acerca de las particularidades de este fenómeno de la museología contemporánea, desde una perspectiva basada en el conocimiento de su trayectoria histórica y el estudio de sus repercusiones y significados actuales.

Como primera premisa, se afirma que el fenómeno de las ampliaciones de museos es de carácter internacional, potencializado desde el último tercio del siglo XX aunque es una práctica museística de larga trayectoria histórica, tal y como se ha podido advertir en el estudio efectuado, en el cual se consideraron los precedentes de las actuaciones recientes con el fin de poder conocer y reflexionar sobre el fenómeno desde una perspectiva de mayor recorrido temporal, lo que condujo a efectuar una búsqueda de información sobre las etapas iniciales de los museos públicos desde principios del siglo XIX y con ello detectar la dilatación en el tiempo de esta práctica, así como conocer los procesos de ampliación en sus fases de planificación previa, redacción, ejecución, apertura y evaluación.

La segunda consideración establece que la extensión de los museos es un fenómeno polifacético que acoge tipologías de ampliación diversas. Las distintas actuaciones que se realizan con la finalidad de dotar de mayor superficie al museo

y de perfeccionar su sede arquitectónica, multiplicarla o trasladarla a distintos espacios, quedan expresadas bajo un mismo concepto –ampliación o extensión– que recoge una complejidad de fórmulas de las que resulta una situación heterogénea de intervenciones museísticas todas ellas destinadas a la ampliación del museo.

La tercera de las consideraciones establece que las ampliaciones son actuaciones resultantes de la aplicación de estrategias de planificación museística cuyo objetivo es el desarrollo institucional. Esta reflexión confirma la hipótesis inicial mediante el estudio realizado. Su incidencia ha contribuido a la mejora de las condiciones de exposición, conservación y estudio de las colecciones, el acceso al conocimiento de las mismas para públicos diversificados y un enriquecimiento de la oferta cultural museística, que ha redundado en la calidad del servicio y la accesibilidad a la cultura. Las ampliaciones han llegado a cumplir un papel preponderante en los sucesivos procesos de transformaciones conceptuales que han asumido los museos a lo largo de la evolución del museo público. Formalmente han sido un recurso para la modernización de la institución museística, integrando a su sede espacios significativos de la contemporaneidad en su funcionalidad y lenguaje arquitectónico y por lo tanto han sido consideradas como un reto de superación de carencias funcionales, al que se han unido nuevos enfoques de innovación para sus gestores, promotores y diseñadores.

Esta investigación manifiesta como cuarta consideración, una reflexión acerca del carácter multidisciplinar inherente a los procesos de extensión museística. Para la puesta en marcha de una ampliación de museo se interrelacionan diversos agentes participantes, siendo estos los responsables, gestores y facultativos de los museos en la fase de programación, los organismos titulares en la acción de impulso administrativo y financiación, en la que en ocasiones también se han incorporado agentes externos de la sociedad civil, y el equipo del arquitecto redactor del proyecto, que actúa en el marco del diseño, programación estructural y técnica de las intervenciones arquitectónicas. Finalmente, un edificio museístico ha de dotarse de infraestructuras museográficas, de seguridad, conservación preventiva

y confort para sus usuarios, donde inciden otros equipos especializados, bajo la programación de sus responsables técnicos.

Una quinta consideración clasifica a las extensiones museísticas como resultados de la unión de estrategias de política cultural y de gestión museística, adaptadas a las demandas socioculturales de cada momento histórico. Destaca su importante papel en las actuales políticas de apoyo a la industria cultural y del ocio en el ámbito de los distritos urbanos culturales o su incidencia en el impulso a la regeneración urbana. La recopilación de casos ha permitido identificar la confluencia entre líneas políticas culturales de diferente ámbito territorial y las motivaciones provocadas por la funcionalidad de la institución, sean en relación al crecimiento de las colecciones o atención a la diversidad de usuarios o al uso del espacio urbano, al tiempo que se han identificado tendencias para el desarrollo de estas actuaciones en la propuesta de secuencia histórica trazada en este estudio. En el caso de la desconcentración, ha mostrado la capacidad museística para establecer vínculos culturales y de relaciones transcomunitarias gracias a la extensión por descentralización, llegando a ser vehículos de relaciones diplomáticas culturales. Como reflexión ante esta quinta consideración, se plantea que sería un riesgo para la institución museística que las ampliaciones de los museos (en todas sus variantes) se justificasen meramente bajo criterios de intencionalidad política ideológica cuyo objeto sea la obtención de méritos culturales y la inversión financiera recuperable, al considerarlos escenarios de consumo en calidad de ser receptores de públicos internacionales al contar con una posición privilegiada en los canales del turismo de la metrópoli contemporánea.

Con respecto a la significación de la ampliación museística en la sociedad, una sexta reflexión puede focalizarse en el papel que se le ha concedido como objeto de discurso en el ámbito de la comunicación tanto institucional como mediática. La documentación pública e interna consultada y el recorrido por los escritos de prensa publicados, permite considerar que la extensión museística ha adquirido un grado de interés social sobre el que se ha formulado una crítica constructiva, tanto desde el punto de vista cultural, como por la valoración de la inversión pública o

privada sobre las instituciones museísticas, y sobre el factor de progreso que puede suponer la dotación de nuevas estructuras socioculturales en los circuitos turísticos y económicos, lo que ha provocado que estas actuaciones museológicas hayan sido objeto de noticia desde su presentación al público y que los medios de comunicación hayan mostrado interés por trasladar y debatir sobre todas las etapas de realización de estos proyectos, partiendo de la aprobación de los mismos, su adjudicación, redacción de proyecto arquitectónico, ejecución e inauguración, siendo plataforma para su reflexión en la sociedad de su tiempo y suponiendo hoy una de las fuentes para su estudio y conocimiento.

Resumimos nuestras conclusiones sobre la extensión museística en el siguiente cuadro sinóptico:

Tabla 2 Consideraciones de conclusión sobre el análisis realizado del fenómeno de las ampliaciones de museos.

10 REFLEXIONES FINALES SOBRE EL PROCESO DE EXTENSION DEL MUSEO	
INTERNACIONAL	Se trata de un fenómeno museológico de carácter internacional.
HISTÓRICO	Es una práctica museística de larga trayectoria histórica.
CONTINUADO EN EL TIEMPO, VIGENTE	Ha sido reiterado desde finales del siglo XIX a la actualidad.
ADECUADO A DEMANDAS SOCIOCULTURALES	Responde a las demandas socioculturales proyectadas en cada momento histórico.
POLIFACÉTICO EN SU CONCEPCIÓN FORMAL	Se trata de un fenómeno polifacético que acoge diversidad de tipologías de ampliación.
ESTRATÉGICO	Responde a la aplicación de estrategias de planificación museística de desarrollo institucional.
RESULTADO DE EQUIPO MULTIDISCIPLINAR	Implica la participación de multitud de agentes y actuaciones de carácter multidisciplinar.
ELEMENTO PARA LA CONTEMPORÁNEIDAD INSTITUCIONAL	Aporta creatividad arquitectónica y un nuevo lenguaje al contenedor museístico al que dota de condiciones de modernidad formal y estructural.
RECURSO DE POLÍTICA CULTURAL	Materializa la unión de estrategias de política cultural y de gestión museística institucional.
OBJETO DE INTERÉS SOCIAL Y MEDIÁTICO	Adquiere un relevante papel como objeto de discurso en el ámbito de la comunicación pública tanto institucional como mediática.

11.2 FUTURAS LÍNEAS DE ESTUDIO

La elaboración de esta investigación de contextualización y definición de un fenómeno museístico permite abrir otras líneas de estudio posteriores que pueden derivarse de algunos de sus planteamientos.

El primero de ellos sería poder realizar un estudio detallado de carácter histórico de los procesos de ampliación en un museo concreto analizando la planificación museística y la proyección arquitectónica al tiempo, para detectar los cambios que surgen en consecuencia en la funcionalidad museística y la exposición de las colecciones a través de la documentación histórica de archivo. Esta tesis no ha podido ahondar en la casuística concreta sucedida en todas las etapas de los museos de un modo pormenorizado, lo que hubiera permitido ese tipo de estudio; esto se debe a que la elección del enfoque para abordar este tema ha pretendido obtener una panorámica de contexto, en la cual poder valorar el desarrollo en el que se han venido produciendo las diferentes actuaciones de ampliación en los museos a lo largo de la historia del museo público para llegar a profundizar en los procesos de ampliación más contemporáneos. Ello supone que el estudio detallado de la evolución en los cambios institucionales y arquitectónicos, basado en la diferenciación de etapas que se plantea en este estudio, podría enriquecerse mediante la presentación de casos mediante una investigación monográfica, basada en esta investigación de tipo contextual. En este estudio pormenorizado de casos concretos, podrían ponerse en relación la documentación de planificación museística, la política cultural de sus titulares, las demandas de los usuarios, el proceso de redacción y de ejecución de las ampliaciones y los resultados en la funcionalidad del museo y su repercusión en el entorno.

En otro orden de términos, el estudio de la incidencia de las ampliaciones, sobre todo de su variante en la descentralización, permite considerarlas dentro de los análisis socioeconómicos y turísticos, tal y como se ha venido realizado; ahora bien, es imprescindible considerar el factor museológico y su funcionamiento institucional museístico en estos estudios para evitar el razonamiento por el cual el museo es un recurso turístico y generador de riqueza local, sin considerar su valor

cultural y función sociocultural y educativa. De esta manera, otra potencial línea de investigación sería el análisis pormenorizado del impacto económico de las ampliaciones museísticas en el entorno, considerando como base sus particularidades museológicas, educativas, sociales y arquitectónicas para adquirir un conocimiento de su potencial como generador de identidad sociocultural, recursos económicos, turísticos, educativos, de regeneración urbana, etc., de modo que todos los factores integrados en la actuación de ampliación museística vean reflejadas sus repercusiones externas.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Grand Louvre. Le musée, les collections, les nouveaux espaces, Connaissance des Arts*, París: Réunion des Musées Nationaux, 1993.
- AA.VV. *Guia per la concepció arquitectònica dels museus*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1985.
- AA.VV. "Museum Architecture: Projects and Recent Achievements", *Museum*, UNESCO, 1964, vol. XVII, nº 3.
- AA.VV. *Building the new museums*, Nueva York: Architectural League of New York, 1996.
- AA.VV. *Concurso internacional de arquitectura: ampliación y remodelación. Museo Nacional del Prado, Madrid, España*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1995.
- AA.VV. *Criterios para la elaboración de un plan museológico*, Madrid: Ministerio de Cultura, 2005.
- AA.VV. *Les réserves du Musée des arts et métiers, La revue du Musée des Arts et Métiers*, 2008, número extraordinario.
- AA.VV. *MNCARS XXI. Concurso internacional de arquitectura para la ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Madrid: MNCARS, 1999.
- AA.VV. *Museum for a New Century*, Washington D.C.: American Association of Museums, 1984.
- AA.VV. *The Hermitage. The History of the buildings and collections*, San Petersburgo: Alfa Colour Art, 2000.
- AA.VV. *Townley Gallery*, Londres: The British Museum, 1836, p. 13.
- AA.VV. *Turismo cultural: el patrimonio histórico como fuente de riqueza*, Valladolid: Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2000.
- AA.VV. *Whitney Museum of American Art: history, purpose and activities, with a complete list of works in its permanent collection to June 1937*, Nueva York: Whitney Museum, 1937.
- ALLEGRET, Laurence, *Musées*, París: Editions du Moniteur, tomo 1, 1987.
- ALLEGRET, Laurence, *Musées*, París: Editions du Moniteur, tomo 2, 1992.
- ALOI, Roberto, *Musei, architettura e tecnica*, Milán: Hoepli, 1962.
- ALONSO FERNÁNDEZ, L., *Introducción a la nueva museología*. Madrid: Alianza, 1999 (2ª edición revisada y actualizada, GARCÍA FERNÁNDEZ, Isabel, 2012)
- ALONSO FERNÁNDEZ, L., *Museología y museografía*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999.
- ALONSO FERNÁNDEZ, L., *Museos y museología, dinamizadores de la cultura de nuestro tiempo*. Madrid: Editorial Complutense, 1998.
- AMERY, Colin, *A celebration of art and architecture. The National Gallery Sainsbury Wing*, Londres: National Gallery, 1991.
- ANDERSON, Robert, *The great court and The British Museum*, Londres: British Museum Press, 2000.
- ANON, "The Walker Art gallery" en *Museums Journal*, 1933, vol. 33, nº 7, p. 248.
- ARIAS SERRANO, Laura, "Nuevos planteamientos museográficos en los museos de arte contemporáneo: de las primeras críticas al museo en los albores del siglo XX a los actuales "microrrelatos", en *Complutum*, 2015, Vol. 26 (2). pp.133-143.
http://dx.doi.org/10.5209/rev_CMPL.2015.v26.n2.50424
- ARNALDO, Javier, "El Museo como espacio del desarraigo artístico" en ARNALDO; FERNÁNDEZ (eds.), *El arte en su destierro global*, Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2012, pp. 112-168.
- ARNALDO, Javier, "Mapas de América Latina en la museología del arte nuevo", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2018, nº 814, pp. 4-21.
- ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki (ed.), *Museos, memoria y turismo*, Bilbao: Universidad del País Vasco, Servicio Editorial, 2006.
- ASENSIO CERVER, Francisco, *La arquitectura de los museos*, Barcelona: Atrium Editorial, 1997.

- AUGÉ, Marc, *Los no lugares*, Barcelona: Gedisa editorial, 2017.
- BALDELLOU, Miguel Angel, “El Prado como obsesión”, en *Revista Arquitectura*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1996, nº 308, pp. 8-15.
- BALDELLOU, Miguel Angel, “Proyectar un museo”, en *Revista Arquitectura*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1994, nº 298, pp. 10-12.
- BALLE C., POULOT, D., *Musée en Europe, une mutation inachevée*, París : La Documentation française, 2004.
- BALLOT, Jean- Christophe; BEZOMBES, Dominique; BERGERON, Catherine, *Le Grand Louvre: histoire d'un projet*. París: Electa Moniteur, 1994.
- BARNET, Peter; WU, Nancy, *The Cloisters. Medieval Art and Architecture*, Nueva York: Metropolitan Museum, 2005.
- BARRENECHE, Raúl A., *New museums*, Nueva York: Phaidon Press, 2005.
- BASSO PERESSUT, L., *I luoghi del museo: tipo e forma fra tradizione e innovazione*, Roma: Reuniti, 1985.
- BASSO PERESSUT, L., *Il Museo Moderno. Architettura e museografia da Perret a Kahn*, Milán: Edizioni Lybra, 2005.
- BASSO PERESSUT, L., *Musei: architetture 1990-2000*, Milán: Federico Motta, 1999.
- BAUELLE, Guy, “The new Louvre in Lens a regionally embedded national project”, en HEIDENREICH M. (dir.), *Renewal through culture? The role of museums for the renewal of industrial regions in Europe*, en *European Planning Studies*, 2013, vol. 23, número extraordinario, pp. 1-18.
- BAZIN Germain, *El tiempo de los museos*, Barcelona: Daimon, 1969 (ed. original, París: Hachette, 1967).
- BAZTÁN LACASA, Carlos, *Museos españoles: la renovación arquitectónica*, Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 1997.
- BAZTÁN, Carlos, “Museos a media luz. Noticias desde el año noventa”, en *AV Monografías de Arquitectura y Vivienda, Nuestros Museos*, 1990, nº 26, pp.8-17.
- BENEVOLO, L., *Historia de la arquitectura contemporánea*, Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- BENNET, T., *The birth of the museum: History, Theory, Politics*, Nueva York: Routledge, 1995.
- BESSET, Maurice, “Obras, espacios, miradas. El museo en la historia del arte contemporáneo”, en *AV, Monografías de Arquitectura y Vivienda, Museos de Vanguardia*, 1993, nº 39, pp. 4-15.
- BIANCHINI F., PARKINSON M. (eds.), *Cultural policy and urban regeneration*, Manchester: Manchester University Press, 1993.
- BIASINI, Émile et al., *Le Grand Louvre: metamorphose d'un musée 1981-1993*, París: Electa Moniteur, 1989.
- BLAUVELT, Andrew (ed.), *Expanding the Center: Walker Art Center and Herzog & de Meuron*, Minneapolis: Walker Art Center, 2006.
- BLÜHM, Andreas (ed.), *Van Gogh Museum Architecture. Rietveld to Kurokama*, Rotterdam: Hans Ibelings, 1999.
- BOLAÑOS, María (dir.), *Museo Nacional de Escultura. Guía*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013.
- BOLAÑOS, María, “El museo insaciable”, en *Museo, Revista de la Asociación Nacional de Museólogos de España*, 2008, nº 13, pp. 26-34.
- BOLAÑOS, María, “Una edad de plata para los museos”, en BOLAÑOS, M.; CABAÑAS, M. (dir.), *En el frente del arte. Ricardo de Orueta 1868-1939*, Madrid: Acción Cultural Española (A/CE), 2014, pp. 80-111.
- BOLAÑOS, María, *Historia de los museos en España: memoria, cultura y sociedad*, Gijón: Trea, 2º ed., 2008 (1ª ed. 1997)
- BOLAÑOS, María, *La memoria del mundo. Cien años de museología (1900-2000)*, Gijón: Trea, 2002.
- BOQUET, Mathias, “L’impact touristique des nouveaux musées : analyse des relations entre l’environnement urbain et la spatialisation de l’impact à travers les exemples du Centre Pompidou Metz et du Louvre-Lens”, en *Belgeo*, [en línea] 15 de diciembre de 2014, consultado el 30 de septiembre 2016. URL : <http://belgeo.revues.org/12600>
- BORDELEAU, Anne, *Charles Robert Cockerell, Architech in time*, Londres y Nueva York: Routledge, 2016, p.144.
- BOSMAN, Suzanne, *The National Gallery in Wartime*, Londres: National Gallery Company, 2008.

- BRULON SOARES, Bruno, “Transculturación del conocimiento museológico”, en ARNALDO; RUIZ (coord.), *Cuadernos Hispanoamericanos*, 2018, 814, pp. 56-71.
- BUSTOS, Carlota. “La actividad en museos del arquitecto Pedro Muguruza en la década de 1930”, en HERRERO DELAVENAY, A, SANZ DÍAZ, C., LUZÓN NOGUÉ, J.M. (dir. y coord.), *La Conferencia de Museos de 1934, en perspectiva*. Actas del Congreso internacional de museografía: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 21 a 23 de noviembre de 2016, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2018, pp. 186-194.
- CABANNE, Pierre, *Guide des Musées de France*, París: Bordas, 1990 (1ª ed. 1984).
- CABAÑAS BRAVO, Miguel, “La Dirección General de Bellas Artes Republicana y su reiterada gestión por Ricardo de Orueta (1931-1936)”, en *Archivo Español de Arte*, 2009, vol. LXXXII, 326, pp.164-193.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel, “Ricardo de Orueta, guardián del arte español. Perfil de un trascendente investigador y gestor político del patrimonio artístico”, en BOLAÑOS, M.; CABAÑAS, M. (dir.), *En el frente del arte. Ricardo de Orueta 1868-1939*, Madrid: Acción Cultural Española (A/CE), 2014.
- CABRERA LAFUENTE, Ana, “La inauguración del Museo Arqueológico Nacional en su emplazamiento actual”, en *De gabinete a museo: tres siglos de historia: Museo Arqueológico Nacional*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1993, pp. 129-131.
- CAGEAO SANTACRUZ, Victor, “Arquitectura y museos, una realidad compleja”, en CAGEAO SANTACRUZ (dir.) *El Programa arquitectónico. El museo visto desde dentro*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2010. pp. 34-47.
- CAMERON, Duncan Ferguson, “The Museum, a temple or the forum”, en *The Museum Journal*, 1971, nº 14, pp. 11-24.
- CAPITEL, Antón. “Museo de Cádiz”, en *Revista Arquitectura*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1985, nº 254, pp. 69-75.
- CAYGILL, Marjorie, *The Story of the British Museum*, Londres: British Museum Publications, 1981.
- CHECA, Fernando, “Crisis y final de una idea del museo”, en *Revista de Libros*, enero 2008, Segunda época, nº 133, pp. 3-7.
- CHECA, Fernando, “La experiencia del museo” en *Revista de Libros*, enero 2004, segunda época, nº 88, pp. 7-9.
- CHRISTIANSEN, Rupert, “The Holburne museum is a good thing”, en *The Telegraph*, 27 de agosto de 2012.
- CHUECA- GOITIA, Fernando, “La ampliación del Prado en la línea de salida”, en *ABC Cultural*, 23 de junio de 1995, p. 25.
- COLEMAN, Laurence Vail, *Museums buildings (A planning study*. vol. I), Washington D.C.: The American Association of Museums, 1950.
- COSTAZ, Gilles (coord.) *Guide des 200 musées de Paris et de L'Ile de France*. Pully: Ed. Princesse, Agence International d' Edition, 1978.
- COTTE, S., PEI, Ieoh Ming, “I. M. Pei, l'architecte des musées”, en *La Revue du Louvre*, 1989, nº 2, pp. 13-15.
- CRET, Paul, “L'architecture des musées en tant que plastique”, en *Museum*, 1934, vol. 25-26, nº I-II, pp. 7-10.
- CRIMM, Walter; MORRIS, Martha; WHARTON, Carole, *Planning successful museum building projects*, Plymouth: Altamira Press, 2009.
- Crook, J.M. *The British Museum: a case –study in architectural politics*, Londres: Penguin London, 1972
- CURTIS, J.R. Williams, “ La lectura de un contexto: el museo en la ciudad”, en *Revista Arquitectura*, 1994, nº 298, 76-78.
- DAGGONET, F., *Les musées sans fin*, Champ Vallon : Seyssel, 1984.
- DAL CO, Francesco, “La paradoja del museo”, en *Revista Arquitectura*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1994, nº 298, pp. 8-9.
- DAVIDSON, Cynthia, “Falsas esperanzas: Museo de Arte Moderno, Nueva York”, en *AV, Monografías de Arquitectura y Vivienda*, 1999, nº 71, 1998, p. 104-113.
- DAVIS, D., *The museum transformed (Desing and culture in the post Pompidou Age)*, Nueva York: Abbeville Press, 1991.

- DE VARINE, Hugues, “Le musée au service de l’homme et du développement” (1969), en DESVALLÉES, André (ed.), *Vagues, une anthologie de la nouvelle museologie*, Macon: Editions W, 1992.
- DELCLAUX BRAVO, Ana Luisa, “Turismo cultural sostenible”, en *Revista de museología*, 2009, nº. 44, pp. 109-111.
- DELOCHE, Bernard, “Definition du musée”, en MAIRESSE, François ; DESVALLÉES, André, *Vers une redéfinition du musée*. París: L’Harmattan, 2007, pp. 93-102.
- DELOCHE, Bernard, “Logique et contradiction du musée”, en *Quels musée, pour quelles fins, aujourd’hui ?*, París: La Documentation Française, 1983, p. 33.
- DEOTTE, J.L., *Le musée, l’origine de l’esthétique*, París : L’Harmattan, 1993.
- DERCON, Chris, SEROTA, Nicholas, *Tate Modern: building a museum for the 21st Century*, Londres: Tate Publishing, 2016.
- DESVALLÉES André, (Prefacio), *Architecture et aménagement des musées. Louis Hauteceur*, París: Réunion des Musées Nationaux, 1993.
- DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, París : Armand Colin, 2011.
- DESVALLES, André; MAIRESSE, François, (dir.), *Conceptos claves de museología*, París: ICOM, ICOFOM, Armand Colin, 2010.
- DÍAZ BALERDI, Ignacio, *La memoria fragmentada: el museo y sus paradojas*, Gijón: Trea, 2008
- DÍAZ BALERDI, Ignacio, *Miscelánea museológica*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1994.
- DUCAN, Carol, *Rituales de Civilización*, Murcia: Nausicaä, 2007 (1ª ed. Londres: Routledge, 1995).
- DUTOURD, Jean, « Pauvre France! Le nouveau Louvre fait déjà scandale», en *France Soir*, 24 de enero de 1984.
- ELDERFIELD, John (ed.), *Imagining the Future of The Museum of Modern Art*, en *Studies in Modern Art*, nº 7, Nueva York: Museum of Modern Art, 1998.
- ELDERFIELD, John (ed.), *Philip Johnson and the Museum of Modern Art*, Nueva York: Museum of Modern Art, 1998.
- ENGLERT, Klaus, *New museums in Spain*, Stuttgart, Londres: Exel Menges, 2010
- FEDUCHI, Javier, “Pacios de cristal. Museo de Cádiz” en A&V, *Monografías de Arquitectura y Vivienda, Nuestros Museos*, 1990, nº 26, pp.52-55.
- FERNÁNDEZ GALIANO, Luis, “Por amor al arte”, en *El País*, 30 de mayo de 1995.
- FERNÁNDEZ GALIANO, Luis. “El espectáculo del museo”, en A&V, *Monografías de arquitectura y vivienda, Museos estelares*, 1989, nº18, p.18.
- FINCH, Paul, “A view from the bridge”, en *Architectural Review*, octubre 2006, vol. 220, pp.28-29.
- FONG, Diana, “Arp Museum opens with architect Richard Meier's newest coup”, en *Deutsche Welle*, 01 de octubre de 2007.
- FONT PAGÉS, Lidia, “Unos almacenes externos diseñados al servicio de la arqueología. Museo de Historia de Barcelona”, en *ICOM-CE Digital, Colecciones en depósito. Experiencias en reservas nacionales e internacional*, 2011, nº 4, pp. 18-25. [En línea], <http://www.icom-ce.org/revista-icom-ce-digital/>
- FOSTER Norman; SUDJIC, Deyan, DE GREY, Spencer, *Norman Foster and the British Museum*, Munich, Londres, Nueva. York: Prestel Verlag, 2001.
- FOSTER, Hall, *The Art-Architecture Complex*, Londres: Verso Books, 2013.
- FOULON, Pierre Jean (dir.), *Architecture et musée*, Tournai : La Renaissance du Livre, 2001.
- FRAMPTON, K., “La obra de Steven Holl, una visión retrospectiva. 1980-1996”, en *El Croquis*, 1996, nº 78, pp.33-40.
- FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007, pp. 349-394 (1ª ed. Londres: Thames and Hudson, 1980)
- FRECHILLA, Javier, “Museo de Arte Romano. Paseando por el museo”, en *Revista Arquitectura*, 1984, nº248, pp. 23-45.
- GALARD, Jean (dir.), *L’Avenir des musées: actas del coloquio celebrado en el Museo del Louvre los días 23,24 y 25 de marzo de 2000*, París: Reunion des Musées Nationaux, 2001.
- GALLEGO JARRETO, Manuel, “Museo de Bellas Artes de La Coruña”, en *Revista Arquitectura, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*, 1994, nº 298, pp. 42-47.

- GALLO, Luciana, *Lord Elgin and ancient Greek architecture: the Elgin drawings at the British Museum*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- GARCÍA ALFONSO, Eduardo, “El nuevo Museo de la Acrópolis de Atenas, clasicismo contemporáneo”, en *Revista de Museología*, 2009, nº 44, pp. 47-63.
- GARCÍA BASCÓN, Antonio José, *La conferencia de Madrid de 1934, sobre arquitectura y acondicionamiento de museos de arte*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2017. Disponible en Archivo Digital Universidad de Granada.
- GAUDET, Julien, *Eléments et Théorie de l'Architecture*, París: Librairie de la Construction Moderne, 1909.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Historia de los Museos en España*, Madrid: Espasa-Calpe, 1955.
- GENOWAYS, Hugh H. (ed.), *Museum Philosophy for the Twenty-first Century*, Oxford: Altamira Press, 2006.
- GEORGERCU PAQUIN, Alexandra, *La actualización patrimonial a través de la arquitectura contemporánea*, Trea, Gijón, 2015.
- GIEBELHAUSEN Michaela (ed.), *The architecture of the museum: symbolic structures, urban contexts*, Manchester: Manchester University Press, 2003.
- GILLE-DELAFFON, Serge, “Rapport sur la reconstruction des musées d'art”, en *Museum: Museums since the war, Musées d'après-guerre*, 1949, vol II, nº 2, pp. 68-75.
- GOB, André, *Des musées au-dessus de tout soupçon*, París: Armand Colin, 2007.
- GOB, André, DROUGHET, Noémie, *La muséologie, Histoire, développements, enjeux actuels*, París : Armand Colin, 2003.
- GOB, André, *Le musée, une institution dépassée ?*, París : Armand Colin, 2010.
- GOMBAULT, A., “De la modernisation du musée à la construction de sa nouvelle identité organisationnelle: le cas du Louvre”, en TOBELEM, J.M., (coord.), *Musée et politique*, París : L'Harmattan, 2001, pp. 193- 228.
- GONZÁLEZ ALCALDE, Julio, *El Museo Nacional de Artes Decorativas, Historia y reutilización de un edificio*. Trabajo de investigación de máster de museología, UCM, 1995-1996. Inédito. Archivo del Museo Nacional de Artes Decorativas.
- GONZÁLEZ CAPITEL, Antón, *La arquitectura de Luis Moya Blanco*. Tesis doctoral. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura (UPM), 1976. Disponible en Archivo Digital UPM.
- GOODWIN, Philip, “Le nouveau Musée d'Art Moderne de New-York”, en *Museum*, 1940, vol. 49-50, nº I-II, pp. 43-66.
- GOUGE, Francis, “Le musée Boijmans van Beuningen va dévoiler ses riches réserves”, en *Le Monde*, 1 de febrero de 2018.
- GREEN, Brian, “Dulwich Picture Gallery and World War 2”, en *The Journal of the Dulwich Society*, 24 de diciembre de 2015.
- GUASCH, Anna María; ZULAIKA, Joseba, *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*, Madrid: Ediciones AKAL, 2007.
- GUIRAO, José (Intr.), *MNCARS XXI: concurso internacional de arquitectura, ampliación Museo Nacional Centro de Arte Reina*, Madrid: MNCARS, 1999. p.12.
- GWATHMEY, Charles; SIEGEL, Robert, “Wright después de Wright. Ampliación del Museo Guggenheim, Nueva York”, en AV, *Monografías de Arquitectura y Vivienda*, 1993, nº 39, p. 48-53.
- GWATHMEY, Charles; SIEGEL, Robert, “Ampliación del Museo Guggenheim”, en *Revista Arquitectura*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1994, nº 300, pp. 62-67.
- HALE, J., *Museum Making. Narratives, architectures, exhibitions*, Londres: Routledge, 2012. pp. 34-42.
- HAUTECOEUR, Louis, “Architecture et organisation des musées”, en *Museum*, 1933, vol. 23-24, nº III-IV, pp. 5-29.
- HAUTECOEUR, Louis. « Le programme architectural du musée. Principes généraux », en *Muséographie: Architecture et Aménagement des Musées d'Art. Conférence Internationale d'Études, Madrid 1934*, París: Société des Nations, Office International des Musées, Institut International de Coopération Intellectuelle, 1935, pp. 13-37.
- HENDERSON, J, *Museum architecture*, Londres: Mitchell Beatley, 1998.
- HERÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca, *Planteamientos teóricos de la museología*, Gijón: Trea, 2006, p.51.

- HERRERO DELAVENAY, A, SANZ DÍAZ, C., LUZÓN NOGUÉ, J.M. (dir. y coord.), *La Conferencia de Museos de 1934, en perspectiva. Actas del Congreso internacional de museografía*: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 21 a 23 de noviembre de 2016, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2018.
- HERRERO DELAVENAY, Alicia, "De almacén a centro de conservación de colecciones", en *Revista ICOM-CE Digital, Almacenes de Museos: espacios internos, propuestas para su organización*, 2011, nº 3, pp. 8-15.
- HERRERO DELAVENAY, Alicia, "Programmer l'architecture des musées : Louis Hauteœur à la Conférence internationale de Muséographie de l'Office International des Musées de 1934", en MEEHAN, Tricia, GOURBIN Patrice (dir.), *Relire Louis Hauteœur*, Rouen: Éditions Points de Vue, (en prensa)
- HERRERO DELAVENAY, Alicia, "La descentralización como estrategia de planificación museística", en actas del I Foro ibérico de investigación de museología, *Revista MIDAS, Museus e Estudos Interdisciplinares*, en prensa.
- HERRERO DELAVENAY, Alicia; RALLO GRUSS, Carmen, "Una visión del panorama internacional", en *Revista ICOM-CE Digital, Colecciones en depósito: experiencias en reservas nacionales e internacionales*, 2011, nº 4. pp. 36-43.
- HERRERO DELAVENAY, Alicia; SANZ DÍAZ, Carmen, "La Conferencia Internacional de Museos de 1934. Protagonistas de su organización y desarrollo" en *Revista de Museología*, nº. 59, 2014, pp. 80-89.
- HERRERO DELAVENAY, Alicia; SANZ DÍAZ, Carmen, "La Conferencia Internacional de Museos de Madrid de 1934 en los salones de la Academia de Bellas Artes de San Fernando", en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 2015, nº, 116, pp. 223-231.
- HERZOG, DE MEURON, "Transformación de la Tate Modern", en *El Croquis. Herzog & De Meuron*, 2005-2010, 2010, nº 152-153, pp. 202-215.
- HERZOG; DE MEURON, "Ampliación del Museo Unterlinden", en *El Croquis, Herzog & De Meuron, 2005-2010*, 2010, vol. nº 152-153, pp 366-372.
- HILGERSOM, Jean, "Madrid 1934-2016", HERRERO DELAVENAY, A, SANZ DÍAZ, C., LUZÓN NOGUÉ, J.M. (dir. y coord.), en *La Conferencia de Museos de 1934, en perspectiva. Actas del Congreso internacional de museografía: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 21 a 23 de noviembre de 2016*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2018, pp.207-223.
- HOLL, Steven, *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- HOLMES; BAKER, *The making of the National Gallery 1824 -1924*, Londres: National Gallery, 1924.
- HOLO, S. y ÁLVAREZ, M.T. (eds.): *Beyond the Turnstile. Making the case for museums and sustainable values*, Lanham, N. York: Altamira Press, 2009.
- HOWE, Winfred E., *A History of the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1913, pp.151-152.
- HUDSON, K. *Museums of influence*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- HUDSON, Kenneth, *Museums for the 1980s: A survey of world trends*, París: UNESCO, 1977.
- HULME; BUCHANAN; POWELL, *The National Portrait Gallery, An Architectural History*, Londres: National Portrait Gallery, 2000.
- HUNTER, Sam et al., *The Museum of Modern Art, the History and the collection*, Nueva York: Abrams, 1984.
- HUXTABLE, A.L., "Pei's elegant addition to Boston's Arts Museum", en *The New York Times*, 12 de julio de 1981
- IBELINGS, Hans; BLÜHM, Andreas; LINDERS, Jannes: *Van Gogh Museum Architecture: Rietveld to Kurokawa*, Rotterdam: NAI Publishers, 1999.
- INGERSOLL, Richard, "Renzo Piano", en FERNÁNDEZ GALIANO, Luis (dir.), *Arquitectura: Más por menos*, Madrid: Fundación Arquitectura y Sociedad, 2010.
- "IV Concurso Nacional de Arquitectura. Tema: Un museo de arte moderno en Madrid", en *Arquitectura*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, septiembre 1933, año XV, nº173, 9, pp. 241-267.
- JAUMIN, Serge (dir.), *Les musées en mouvement, nouvelles conceptions, nouveaux publics*, Bruselas: Editions de l'Université de Bruxelles, 2000.
- JIMÉNEZ BLANCO, Mª D., *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid: Alianza Editorial, 1989.

- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores, *Historia del Museo en nueve conceptos*, Madrid: Alianza, 2014.
- JODIDIO, Philip (ed.), *Centre Pompidou-Metz*, París: Centro Pompidou, 2009.
- JODIDIO, Philip, *Architecture Now! Museums*, Colonia: Taschen, 2010.
- JODIDIO, Philip (dir.), *Chefs-D'Oeuvres? Architectures de musées 1937-2014*, París: Centre Pompidou, 2014.
- JOHNSON, Philip, *Escritos*, Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- JOHNSON, Philip, *Mies van der Rohe*, Museum of Modern Art of New York, (1ª ed. 1947) 2ª ed. 1953.
- JOHNSON, Philip; WIGLEY, Mark, *Arquitectura deconstructivista*, Barcelona: Gustavo Gili, 1988.
- JOHNSON, Philip, HITCHCOCK, Henry-Russell, MUNFORD, Lewis, *Modern Architecture: International Exhibition*, N. York: Museum of Modern Art, 1932 (publicación de la exposición del 10 de febrero a 23 de marzo de 1932)
- JUNCOSA, Patricia, "Fondation Maeght. Saint Paul de Vence, France", en ROVIRA, Josep (ed.), *Sert. 1928-1979. Medio siglo de arquitectura. Obra completa*, Barcelona: Fundación Joan Miró, 2005.
- KELL, Patricia, "The Ashmolean Museum: a case study of eighteen-century collecting", en KNELL, *Museums and the future if collecting*, Surrey: Ashgate, 2004, pp. 72- 83, (1 ed. 1999).
- KNELL, Simon J.; MACLEOD, Suzanne; WATSON, Sheila (eds.), *Museum Revolutions: How museums change and are changed*, Londres: Routledge, 2007.
- KRAUEL VILASECA, Jacobo, *Nueva arquitectura, museos*, Barcelona: Links International, 2013.
- KRAUSS, Rosalind, "Arte en tránsito. La lógica cultural del museo tardocapitalista", en AV, *Monografías de Arquitectura y Vivienda, Museos de vanguardia*, 1993, nº 39, pp.16-25.
- KRENS, Thomas, *La génesis de un museo. Historia del Guggenheim*, Nueva York, Bilbao: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1997.
- KULTERMANN, Udo, *Historia de la Historia del Arte*, Madrid: Akal, 1996.
- LACLOTTE, Michel, "L'expansion des musées: constructions, extentions, rénovations...", en: GALARD, Jean (dir.), *L'Avenir des musées: actes del coloquio celebrado en el Museo del Louvre los días 23,24 y 25 de marzo de 2000*, París: Reunion des Musées Nationaux, 2001,
- LADERO GALÁN, Aurora; JIMÉNEZ RUBIO, Jorge, "150 años de obras y reformas en el Museo Arqueológico Nacional. Historia y catálogo documental", en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 2014, nº 32, pp. 81-102.
- LANDAUER, Paul; RACINE, Bruno ; RAUSCH, Jean-Marie, *Concours Centre Pompidou-Metz*, París: Ed. du Moniteur, 2004.
- LANG, Jack, *Les batailles du Grand Louvre*, Paris Réunion des Musées Nationaux, 2010.
- LAYUNO ROSAS, M. A, "The functions of museums in the construction of urban space: The Paseo del Prado in Madrid", en *Arte y Ciudad- Revista de Investigación*, nº 10, 2016, pp. 129-158.
- LAYUNO ROSAS, Mª Ángeles, "Arquitectura de museos: del diseño arquitectónico a la experiencia museográfica", en CAGEAO SANTACRUZ, Víctor (dir.), *El Programa arquitectónico. El museo visto desde dentro*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2010.
- LAYUNO ROSAS, Mª Ángeles, "La arquitectura de museos en España", en *mus-A. Revista de las Instituciones del Patrimonio Histórico de Andalucía*, 2004, vol 4. pp. 34-43.
- LAYUNO ROSAS, Mª Ángeles, *Los nuevos museos en España*, Madrid: Edilupa, S.L., 2002.
- LAYUNO ROSAS, Mª Ángeles, *Museos de arte contemporáneo en España*, Gijón: Trea, 2004.
- LAYUNO ROSAS, Mª. Ángeles, "Los proyectos arquitectónicos para museos bajo la II República española" en HERRERO DELAVENAY, A, SANZ DÍAZ, C., LUZÓN NOGUÉ, J.M. (dir. y coord.), *La Conferencia de Museos de 1934, en perspectiva. Actas del Congreso internacional de museografía*: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 21 a 23 de noviembre de 2016, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2018, pp. 113-128.
- LE CORBUSIER, "Mundaneum et le musée mondial", en *L'Architecture Vivante*, 1929, pp. 27-31.
- LE CORBUSIER; OTLET, *Mundaneum*, Bruselas: Union des Assosiatiions Internationals, 1928.

- LEHMBRUCK, Manfred, "Museum architecture", en *Museum*, UNESCO, 1974, vol XXVI, nº3-4, pp. 129-267.
- LINARES, José, *Museo, arquitectura y museografía*, La Habana: Fondo de Desarrollo de la Cultura, Dirección de Patrimonio Cultural, Ministerio de Cultura, 1994.
- LONG; KIERAN; LEADER, "Rogers' design for the British Museum extension tries to be all things to all people", en *Architects' Journal*, abril 2009, vol. 229, p. 22.
- LÓPEZ MORENO, Luisa; LÓPEZ RODRÍGUEZ, José Ramón; MENDOZA CASTELLS, Fernando, *El arquitecto y el museo*, Sevilla: Diputación Provincial de Cádiz y Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, 1990.
- LORD Dexter; LORD Barry, *The manual of museum management*. Londres: The Stationary Office, 1997, 1999. (En España: LORD Dexter; LORD Barry. *Manual de Gestión de Museos*, Madrid: Atrial, 2010)
- LORENTE, Jesús Pedro (coord.), *Espacios de arte contemporáneo generadores de revitalización urbana*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza Departamento de Historia del Arte, 1997.
- LORENTE, Jesús Pedro, "Museos y regeneración urbana; del desarrollismo al crecimiento sostenible", en *MusA*, Revista de los museos de Andalucía, 2004, nº 4, pp.27-33.
- LORENTE, Jesús Pedro, *Cathedrals of urban modernity: The first museums of Contemporary Art, 1800–1930*, Aldershot: Ashgate, 1998.
- LORENTE, Jesús Pedro, *Manual de Historia de la museología*, Gijón: Trea, 2012.
- LORENTE, Jesús Pedro, "Urban Cultural Policy and Urban Regeneration. The special case of declining port cities: Liverpool, Marseille, Bilbao", en CRANE, DIANA; KAWASHIMA (eds). *Global Culture: Media, Arts, Policy, and Globalization*, Nueva York- Londres: Routledge, 2002, pp. 93-104.
- LORENTE, Jesus Pedro; MOOLHUIJSEN, Nicole, "La muséologie critique: entre ruptures et interprétations", en *La Lettre de l'OCIM* [online], 2015, nº 158. Consultado el 20 de enero de 2017. URL : <http://ocim.revues.org/1495> ; DOI : 10.4000/ocim.1495
- MACGREGOR, *The Ashmolean Museum: a brief history of the institution and its collections*, Oxford: Ashmolean Handbooks, 2001.
- MACLEOD, Bedford, *John Russell Pope: architect of empire*. Nueva York: Rizzoli, 1998.
- MACLEOD, Suzanne (ed.), *Reshaping Museum Space. Architecture, design, exhibitions*, Nueva York: Routledge, Nueva York, 2005.
- MACLEOD, Suzanne, *Museum architecture: a new biography*, Nueva York: Routledge, 2013.
- MADERUELO, J., *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo 1960-1989*. Akal, Madrid, 2008.
- MAGNANO, V, SACHS, A: *Museums for a new millenium. Concepts, projets, buildings*, Nueva York: Prestel, 2001.
- MAGROU, Raphaël, « Louvre pluriel : Lens et Paris extra et intramuros », en *Techniques et architecture*, 2005, 481, p. 88-91.
- MAIRESSE, François, "Nouvelles tendances de la muséologie", en *ICOFOM Study Series* [En línea], 43b | 2015, Publicado el 06 febrero 2018, consultado el 09 agosto 2018. URL : <http://journals.openedition.org/iss/374>
- MAIRESSE, François, *Nouveles tendances de la museologie*, París: La Documentation Française, 2016.
- MAIRESSE, François. *Le musée, temple spectaculaire*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2002.
- MAIRESSE, François; DESVALLÉES, André, *Vers une redéfinition du musée*. París: L'Harmattan, 2007.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *La metáfora del cristal en las artes y en la arquitectura*. Madrid: Siruela, 2008.
- MARCOS POUS, Alejandro, "Origen y desarrollo del Museo Arqueológico Nacional", en *De gabinete a museo: tres siglos de historia: Museo Arqueológico Nacional*, Madrid: Minsterio de Cultura, 1993, pp. 21-99.
- MARKHAM, John H, "Le plan et la conception architecturale des musées", en *Museum*, 1935, vol 29-30, nº I-II, pp.7-22.
- MAROEVIC, Ivo, "Vers la nouvelle définition d'un musée", en MAIRESSE, François; DESVALLÉES, André, *Vers une redéfinition du musée*, París: L'Harmattan, 2007, pp.137-146.
- MARSHALL, R.C., "Athens, London or Bilbao? Contested narratives of display in the Parthenon galleries of the Birtish Museum", en MACLEOD, S.; HOURSTON HANKS, L.;

- MARTÍN MATEO, Ramón, “El binomio turístico-cultural”, en *Patrimonio cultural y derecho*, 2000, nº 4, pp. 77-90.
- MARTINEZ, Emmanuel, “Exemple d'une décentralisation culturelle: le Centre Pompidou-Metz” en *AJ Collectivités Territoriales*, 2011, p. 170.
- MATILLA, Manuel, PORTÚS, Javier, PÉREZ, Helena, GARCÍA FELGUERA, M^a de los Santos, *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)* Madrid: Ediciones El Viso, 2004.
- MCKINSEY, “Assessing Economic Impact of Tate Gallery of Modern Art at Bankside”, informe del 14 de octubre de 1994, Tate Public Records.
- MEEHAN, Tricia, GOURBIN Patrice (dir.), *Relire Louis Hauteceœur*, Rouen: Éditions Points de Vue (en prensa).
- MEIER, Richard, “Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona”, en A&V, *Monografías de Arquitectura y Vivienda, Nuestros Museos*, 1990, nº 26, pp. 64-69.
- MEIER, Richard, *Museu D'Art Contemporani de Barcelona*, Barcelona: MACBA, Art Pub Incorporated, 2011.
- “Memoria del proyecto de remodelación integral del Museo Arqueológico Nacional”, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Gerencia de Infraestructuras y Equipamientos, 2012.
- MICHEL, Christian, *Les Halles. La renaissance d'un quartier, 1966-1988*, París: Masson, 1988.
- MILES R.; ZAVALA L., *Towards the museum of the future: new Europe perspectives*, Londres: Routledge, 1993.
- MILLER, Flora, *The Whitney women and the Museum they made*, Nueva York: Arcade Publishing, 1999.
- MNCARS XXI: *concurso internacional de arquitectura, ampliación Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000.
- MOLLARD, Claude, *L'enjeu du Centre Georges Pompidou*, París: Union Générale d'Éditions, 1976.
- MONEO, Rafael, “Ampliación del Museo del Prado”, en AAVV, *La arquitectura de los museos. Jornadas de arquitectura contemporánea*, Alicante: Museo de la Universidad de Alicante, 2001.
- MONEO, Rafael, *Apuntes sobre 21 obras*, Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- MONLEÓN GAVILANES, Pedro, *El Museo del Pardo, biografía del edificio*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2011.
- MONNIER, Gérard, “Les Nouveaux musées: réponses à une demande locale”, en *Techniques et Architecture*, 1993, nº 408, pp. 42-43.
- MONTANER, J. M., *Nuevos museos. Espacios para el arte y la cultura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1990, p. 7.
- MONTANER, Josep María, *Los museos de última generación*, Barcelona: Gustavo Gili, 1986.
- MONTANER, Josep María, *Nuevos museos. Espacios para el arte y la cultura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1990.
- MONTANER, Josep María, *Museos para el siglo XXI*, Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- MOORE Kevin, *La gestión del museo*. Gijón: Trea, 1996.
- MOORE, Kevin, *Management in museums. New research in museum studies*, vol. 7, Londres: Athlone, 1998.
- MOORE, Kevin, *Museum management: how can museum survive into the new millenium?* Londres: Routledge, 1994.
- MOORE, Rowan, RYAN, Raymund, *Building Tate Modern*, Londres: Harry N. Abrams, 2000.
- MOORE, Rowan. *National Gallery: the Sainsbury Wing*, en *Architectural Review*, julio de 1991, vol. 189, pp. 30-36.
- MOTE, RYAN, *Building Tate Modern: Herzog and de Meuron transforming Giles Gilbert Scott*, Londres: Tate Gallery, 2000.
- MOYA, Luis, *Memoria de reinstalación del Museo de Arte Moderno*, 1931 (inédita), en MARTÍNEZ NOVILLO, Álvaro, *Historia del Museo Español de Arte Contemporáneo. Primera parte. 1894-1951*, Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC), 1982.
- MUÑOZ COSME, Alfonso, “Eslabones de una tradición ausente. Breve historia de los museos españoles”, en A&V, *Monografías de Arquitectura y Vivienda, Nuestros Museos*, 1990, nº 26, pp. 4-7.

- MUÑOZ COSME, Alfonso, “La máquina de exponer. La arquitectura de museos en el período de entreguerras”, en HERRERO DELAVENAY, A, SANZ DÍAZ, C., LUZÓN NOGUÉ, J.M. (dir. y coord.), *La Conferencia de Museos de 1934, en perspectiva. Actas del Congreso internacional de museografía: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 21 a 23 de noviembre de 2016*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2018, pp. 93-112.
- MUÑOZ COSME, Alfonso, *Los espacios de la mirada. Historia de la arquitectura de museos*, Gijón: Trea, 2007.
- MURRAY, David, *Museums. Their history and their use*. Londres: Routledge, 1996. (ed original: Londres, 1904).
- “Museo de Arte Bilbao”, en *Revista Arquitectura*, Colegio de Arquitectos de Madrid, 1971, 152, pp. 42-45.
- MUSEUM OF MODERN ART, New York: *MoMA builds : MoMA*, ed. New York : The Museum of Modern Art, 2001
- NAVE, Alain, *Le Grand Louvre*, París: Adam Biro, 1997.
- NELKEN, Margarita, “La transformación del Museo de Arte Moderno”, en *Revista Española de Arte*, diciembre de 1932, nº 4, pp. 191-199.
https://ddd.uab.cat/pub/revespart/revespart_a1932v1n4.pdf
- NEWHOUSE, Victoria, *Renzo Piano museums*, Nueva York: Monacelli Press, 2007.
- NEWHOUSE, Victoria, *Towards a New Museum*, Nueva York: The Monacelli Press, 1998, p.172.
- NIETO, F; SOBEJANO, E., "Cuadros de una exposición. Museo Morizburg, 2004-2008, Halle", en *AV Monografía, Nieto & Sobejano 1999-2011*, 2010, nº 146, pp. 68-77.
- NIETO, F; SOBEJANO, E., "El tiempo histórico. Museo Nacional Colegio de San Gregorio. 2000-2009, Valladolid", en *AV Monografía, Nieto & Sobejano 1999-2011*, 2010, nº 146, pp. 50-59
- NIETO, F; SOBEJANO, E., "En el límite urbano. Museo San Telmo. 2005-2011, San Sebastián", en *AV Monografía, Nieto & Sobejano 1999-2011*, 2010, nº 146, pp. 86-99.
- O'BYRNE, Maria Cecilia, *Espirales, laberintos, molinetes y esvásticas en los museos de Le Corbusier. 1928-1939*, Tesis doctoral. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Arquitectura y Diseño, 2011.
- O'DOHERTY, Brian, *Inside the white cube. The ideology of the Gallery Space*, Santa Mónica: The Lapis Space, 1986.
- OVENALL, *The Ashmolean Museum, 1683-1894*, Oxford: Clarendon Press, 1986.
- PARNELL, Steve, “House of Holland: The Rijksmuseum, Amsterdam, The Netherlands, by Cruz y Ortiz”, en *The Architectural Review*, 13 de Agosto 2013 <https://www.architectural-review.com/today/house-of-holland-the-rijksmuseum-amsterdam-the-netherlands-by-cruz-y-ortiz/8651378.article>
- PASTIER, John, *Cesar Pelli*, Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- PÉREZ SÁNTOS, Eloísa; GARCÍA BLANCO, Ángela (dir.), *Conociendo a nuestros visitantes. La experiencia de la visita al museo*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013.
- PERRET, Auguste, “Le Musée Moderne” en *Mouseion*, 1929, nº IX, pp. 225-235.
- PEVSNER, Nicolas, *Historia de las tipologías arquitectónicas*, Barcelona: Gustavo Gili, Barcelona, 1979 y 1980 (1ª edición *A History of Building types*, Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press, 1976).
- PIANO, Renzo; ROGERS, Richard, “Centre Georges Pompidou- Piano + Rogers : A statement”, en *Architectural Design*, febrero 1977, nº 2, vol. 47, pp. 87-90.
- PIANO, Renzo; ROGERS, Richard, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, París : Editions du Centre Pompidou, 1987.
- PIVA, Antonio, *Lo spazio del museo. Proposte per l'arte contemporanea in Europa*. Venecia: Saggio Marsilio, 1993
- PIVA, Antonio, *La costruzione del museo contemporaneo. Gli spazi della memoria e del lavoro*, Milán: Jaca Book, 1991 (1ª ed. 1982).
- “Plan d'un Musée à extension horizontale, établi par l'Architecte Le Corbusier”, en *Mouseion*, 1940, vol. 49-50, nº I-II, pp. 29-38.
- PLAZA; HAARICH, “The Guggenheim Museum Bilbao: Between Regional Embeddedness and Global Networking”, en *European Planning Studies*, 2015, Vol. 23, nº 8, 1456–1475.
- PLOEGAERTS, Leon; PUTTEMANS, Pierre, *L'oeuvre architecturale de Henry van de Velde*, Bruselas: Atelier Vokaer, 1987.

- POULOT, Dominique, “Les finalités des musées du XVIe au XIXe siècle”, en *Quels musée, pour quelles fins, aujourd’hui ?*, París: La Documentation Française, 1983. pp. 13-33.
- POULOT, Dominique, *Museo y museología*, Madrid: Abada Editores, 2011, (1ª ed. París: La Découverte, 2005).
- PRADOS LÓPEZ, José, “Una encuesta con los directores de museos, ¿Qué necesidades urgentes tiene el museo de su dirección?”, en *Blanco y Negro, ABC*, 28 de octubre de 1934, pp. 151-153.
- PRECEDO, Andrés; OROSA, J. J.; MIGUEZ, Alberto, “De la planificación estratégica al marketing urbano: hacia la ciudad inmaterial”, en *EURE*, Vol. 36, n 108, 2010, pp. 5-27.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostome (ed.), *Dictionnaire d’architecture de l’Encyclopedie Méthodique*, París: Ed. Panckoucke, 1788-1825.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostome, *Dictionnaire Historique d’architecture, contenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art*, 2 vol, París: Librairie d’Adrien Le Cler et Cie., 1832.
- RAGON, Michel, *Historie de l’architecture et de l’urbanisme modernes. Naissance de la cité moderne 1900-1940*, París: Editions Points, 2010, (1ª ed. 1986).
- RAMIREZ DE LUCAS, Juan, “Notas de arte. Más ampliaciones y reformas en el Museo del Prado”, en *Revista de Arquitectura*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1962, n° 41, pp. 45-46.
- RAMOS LIZANA, Manuel, *El turismo cultural, los museos y su planificación*, Gijón: Trea, 2007.
- RAMOS LIZANA, Manuel, *El turismo cultural, los museos y su planificación*, Gijón: Trea, 2007.
- REAU, Louis, “L’organisation des musées I”, en *Revue de synthèse historique*, París: Ed. Librairie Léopold Cerf, n° 17, 1908, pp. 146-170.
- REUBEN HOLO, Selma, *Más allá del Prado. Museos e identidad en la España democrática*, Madrid: Akal, 2002.
- RICCIOTTI, Dominic, “The 1939 Building of the Museum of Modern Art: The Goodwin-Stone Collaboration”, en *The American Art Journal*, verano 1985, 17, n° 3, pp. 50-76.
- RICO, J.C. *Museos, arquitectura y Arte I. Los espacios expositivos*, Madrid: Sílex, 1994.
- RICO, Juan Carlos, (coord.), *Los conocimientos técnicos: museos, arquitectura y arte*, Madrid: Sílex, 1999.
- RIVIÈRE, Georges Henri, *La museología. Curso de museología. Textos y testimonios*. Madrid: Akal, 1993.
- RIVIÈRE, Georges Henri. “Programming and planning the construction of a museum”, *Museum*, UNESCO, 1974, vol XXVI, n° 3-4, p. 268
- RODRÍGUEZ, Delfín, “Sobre centros históricos y ciudades de arte”, en *Revista Arquitectura*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 2003, 334, pp. 50-53.
- ROGGERO, Mario Federico, *Musei e gallerie*, Turín: UTET, 1961
- ROLLAND, Anne Solène; MURASKAYA, Hanna (dir.), *De nouveaux modèles de musées? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe XIX-XXI siècles*, París: L’Harmattan, 2008.
- ROSENBLATT, Arthur, *Building type basics for museums*, Nueva York: John Wiley and Sons, 2001.
- SAINZ, Jorge, “La rotunda de los museos. La ampliación de la Staatgalerie de Stuttgart, 1977-1983”, en *Monografías de AV, James Stirling*, 1993, vol. n° 42, pp. 54-61.
- SAINZ, Jorge, “Doblado en bandas. Ampliación del Fogg Art Museum Universidad de Harvard, 1979-1984”, *Monografías de AV, James Stirling*, 1993, n° 42, pp. 70-77.
- SAINZ, Jorge, “Un marco para Turner. Ampliación de la Tate Gallery de Londres. 1980-1986”, en *Monografías de AV, James Stirling*, n° 42, 1993, pp. 78-85.
- SANCHEZ CANTON, Francisco Javier, “Le nouveau Musée National de Sculpture de Valladolid”, en *Museion*, 1934, n° 25,26, n° I-II, pp. 84-105.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco José, *Catalogue de l’exposition. Conférence Internationale d’Etudes sur l’architecture et l’aménagement des Musées d’Art*, Madrid: Blass, 1934.
- SANTACANA MESTRE, J., HERNÁNDEZ CARDONA, X., *Museología crítica*, Gijón: Trea, 2006.
- SCHUBERT, Karsten, *El Museo. Historia de una idea. De la Revolución Francesa a hoy*, Granada: Turpiana, 2007.

- SEARING, Helen, “Las viejas raíces de los nuevos museos. Doscientos años de motivos recurrentes”, en A&V, *Monografías de Arquitectura y Vivienda, Museos estelares*, 1989, nº 18, pp. 12-19.
- SELF, Ronnie, *The architecture of art museums, a decade of design: 2000-2010*, Londres, Nueva York: Routledge, 2014.
- SLESSOR, Catherine, “San Telmo Museum by Nieto Sobejano, San Sebastián, Spain”, en *The Architectural Review*, junio 2011, nº 29. <https://www.architectural-review.com/today/san-telmo-museum-by-nieto-sobejano-san-sebastin-spain/8616620.article>
- STEIN, Clarence, “Architecture et aménagement des musées”, en *Mouseion*, 1933, vol 21-22, nº I-II, pp.7-26.pp.
- “Tate and Clore: extension to London's Tate Gallery”, en *Architectural Review*, junio 1987, vol. 181, nº, pp.38-50.
- TATE GALLERY: *Tate Gallery of modern art: competition to select an architect*; Londres : Trustees of the Tate Gallery, 1994.
- TOBELEM, Jean Michel (dir.), *Politique et musée*, París: L'Harmattan, 2002.
- TOBELEM, Jean-Michel., *Le nouvel âge des musées. Les institutions culturelles au défi de la gestion*, París, Armand Colin, 2005.
- TOMILLO CASTILLO, Arturo, *El tiempo como sustancia de la forma. Museo de Arte Romano de Mérida*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Diseño, 2017.
- TOURNIKIOTIS, Panayotis, *La historiografía de la arquitectura moderna*, Barcelona : Reverté, 2014.
- TZORTZI, Kali, *Museum Space. Where architecture meets museology*, Londres y Nueva York: Routledge, 2016.
- VALÉRY, Paul, “Le problème du musée” en *Le Gaulois*, París, 4 de abril de 1923. Reeditado en *OEuvres, Pièces sur l'art*, tomo. I, París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, pp.1290-1293. En España, VALÉRY, Paul, “El problema de los museos”, en *Piezas sobre arte*, Madrid: Visor, 1999, pp. 137-140.
- VAN DE VEN, Cornelis, *El Espacio en arquitectura*, Madrid: Ensayos de Arte Cátedra, 1981.
- VAN UFFELEN, Chris, *Museos Arquitectura*, Postdam: Ullmann, 2010.
- VÁZQUEZ DE CASTRO, Antonio; ÍÑIGUEZ DE ONZOÑO, José Luis, “Un pulso con la mole. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid”, en AV, *Monografías de Arquitectura y Vivienda, Nuestros Museos*, 1990, nº 26, pp. 26-31.
- VERDÚ, Vicente, “Entrevista a Jean Nouvel”, *El País*, 26 de diciembre de 1999.
- VERGO, Peter, *The New Museology*, Londres: Raktion Books, 2000, 5ª edición (1ª ed. 1989)
- VERNE, Henri, “Projet de réorganisation du Musée du Louvre”, en *Mouseion*, 1930, vol. 10, nº I, pp. 5-13.
- VIRILIO, Paul, “A Jean Nouvel”, en *Jean Nouvel*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2002.
- VON NAREDI-RAINER, Paul, *Museum Buildings. A design manual*, Basilea: Birkhäuser-Publishers for Architecture, 2004.
- WISEMAN, Carter, *I.M. Pei, a profile in American architecture*, Nueva York: Harry n. Abrams, 1990.
- ZEIGER, M., *New Museum Architecture: Innovative buildings from around the world*, Londres: Thames & Hudson, 2005.
- ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier, *Curso de museología*, Gijón: Trea, 2004.
- ZUGAZA, Miguel, “Museos y diplomacia cultural”, en *Política Exterior*, julio-agosto 2014, nº 160, pp. 44-52.

TABLA DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Museo del Louvre: vista de la pirámide y el palacio del Louvre. (Fotografía Alicia Herrero)	17
Ilustración 2. National Gallery de Londres. Detalle de unión entre la ampliación Sainsbury Wing y edificio original (Fotografía: Alicia Herrero).....	19
Ilustración 3. British Museum, público en exterior (Fotografía: Alicia Herrero)	32
Ilustración 4. Friedericianum de Kassel. (Fotografía: Biblioteca de Universidad de Kassel (4º ms Hass 355) online)	46
Ilustración 5. Museo de La Haya- Gemeentemuseum The Hague, exterior. (Fotografía en web del museo).....	49
Ilustración 6. National Gallery of Art, Washington, dibujo John Russell Pope y Otto R. Eggers, 1936 (Colección National Gallery of Art 1984.44.93. Fotografía NGW) .	50
Ilustración 7. Fundación Maeght (Fotografía publicada por El País)	51
Ilustración 8. Museo de Arte Kimbell, Fort Worth, Texas	52
Ilustración 9. Centro Georges Pompidou (Fotografía Alicia Herrero)	53
Ilustración 10. Museo de Arte Moderno de Oxford: galería principal (Fotografía en web del museo)	54
Ilustración 11. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (Fotografía en web del museo)	56
Ilustración 12. Edificio del Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León (MUSAC) (Fotografía: Jordi Bernadó).....	57
Ilustración 13. Museo de arte Chichu, Naoshima, Japón (Fotografía en El País)	60
Ilustración 14. Museo de Altamira (Fotografía Ministerio de Cultura y Deporte) ..	61
Ilustración 15. Museo de Arte Contemporáneo de Herning, Dinamarca (Fotografía en Croquizar.com)	62
Ilustración 16 Edificio de Lascaux IV (Fotografía en web de Snohetta).....	62
Ilustración 17. Museo del Acero Horno 3, Monterrey, México (Fotografía en web del museo)	63

Ilustración 18. Museo Judío de Berlín; vista aérea de los dos edificios del museo (Fotografía en web del museo).....	64
Ilustración 19. Museo Nacional de Arte del Siglo XXI de Roma (MAXXI) (Fotografía en web del museo)	64
Ilustración 20. Museo de la Academia de Bellas Artes de Pekín (CAFA Museum) (Fotografía: Iwan Baan)	65
Ilustración 21. Museo San Telmo, San Sebastian: escalera de uso público. (Fotografía: Alicia Herrero)	90
Ilustración 22 Museo del Prado, acceso Puerta Jerónimos (Fotografía Alicia Hererro).....	101
Ilustración 23. Casino de la Reina: primera sede del Museo Arqueológico Nacional. Estampa (Fotografía en web del museo).....	105
Ilustración 24. Propuesta de Museo de Crecimiento Ilimitado, Le Corbusier, dibujo. (Fotografía de Foundation Le Corbusier).....	106
Ilustración 25. Museo de Bellas Artes de Houston: Cullinan Hall (Fotografía en web del museo)	108
Ilustración 26. National Gallery of Art, Washington (Fotografía en la web del museo)	109
Ilustración 27. Museo del Louvre: construcción de la pirámide (Fotografía en la web del museo)	111
Ilustración 28. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: Patio Nouvel (Fotografía Alicia Herrero)	112
Ilustración 29 Museo del Louvre, Sala Rubens en 1918 (Fotografía: Agence de presse Meurisse, en Gallica.fr).....	120
Ilustración 30. Vista del Museo Británico en Montagu House. Montagu House in Great Russell Street Sutton Nichols, dibujo, 1728. Colección del Museo Británico nº 1880,1113.4411 (Fotografía en web del museo)	121
Ilustración 31. Museo Británico en Montagu House: ampliación de la Tonwley Gallery. James Simon, dibujo, 1715; Colección del Museo Británico, nº 1880,1113.4421. (Fotografía en web del museo)	122
Ilustración 32. Vista de la construcción de la nueva galería del Museo Británico y la demolición de la Montagu House con la Townley Gallery. George Scharf, acuarela; en Colección British Museum. (Fotografía en web del museo).....	123

Ilustración 33. Soane Museum: fachada principal, Lincoln's In Fields, Londres (Fotografía Alicia Herrero)	125
Ilustración 34 Planta general de los tres edificios (Imagen Soane Foundation) ...	126
Ilustración 35. Sede de la National Gallery de Londres entre 1824 y 1834, situada en Pall Mall Street.....	127
Ilustración 36. National Gallery de Londres, proyecto de Wilkins, 1838. (Fotografía Getty images).....	128
Ilustración 37. Sede transitoria de la National Gallery de Londres, situada en nº 104-105 Pall Mall Street.....	129
Ilustración 38. Sede ocasional de la National Gallery, en Malborough House, dibujo, 1850	130
Ilustración 39. Vista aérea de la National Gallery de Londres. Estampa, 1910.	132
Ilustración 40. Sede de la National Portrait Gallery de Londres, en South Kensington. Schar, acuarela, 1885.....	133
Ilustración 41. Bethnal Green Museum. Wild, dibujo, hacia 1865-1871. (Archivo del V&A Museum of Childhood)	134
Ilustración 42. National Portrait Gallery: fachada norte en Charing Cross Road. .	135
Ilustración 43 The Old Ashmolean. Sede del Museum of the History of Science (Fotografía en web del museo).....	137
Ilustración 44. Ashmolean Museum: proyecto de C.R.Cockerell (Fotografía web del museo)	138
Ilustración 45. Casino de la Reina, sede provisional del Museo Arqueológico Nacional de Madrid.....	140
Ilustración 46. Plano del Palacio de Museos y Bibliotecas, proyecto de Jareño (Museo Virtual Biblioteca Nacional de España).....	143
Ilustración 47. Museo Arqueológico Nacional de Madrid: fachada principal a calle Serrano. (Fotografía Ministerio de Cultura y Deporte).....	144
Ilustración 48. Plano de ampliación de la Tate Gallery, proyecto de Smith, 1906. (Fotografía Tate Gallery Archives).....	146
Ilustración 49. National Gallery of British Art: Turner wing, 1910 (Fotografía Tate Archives)	147
Ilustración 50. Museo Nuevo Hermitage: fachada principal (Fotografía en la web del museo)	150

Ilustración 51. Metropolitan Museum de Nueva York: primera sede, Dodworth building (Fotografía Arhivos del Metropolitan)	151
Ilustración 52. Metropolitan Museum de Nueva York: Douglas Mansion, segunda sede (Fotografía Arhivos del Metropolitan).....	153
Ilustración 53. Metropolitan Museum: sede en Central Park (Fotografía Arhivos del Metropolitan)	154
Ilustración 54. Metropolitan Museum: fachada de Richard Morris Hunt (Fotografía Arhivos del Metropolitan).	154
Ilustración 55. Museo del Prado: plano y alzado del proyecto de Academia de las Ciencias de Juan de Villanueva. (Fotografía en web del museo)	155
Ilustración 56. Museo del Prado, sala de la reina Isabel II. Fotografía Laurent (Copyright de la imagen ©Museo Nacional dePrado)	157
Ilustración 57 Museo del Prado, galería de la Sala Reina Isabel Fotografía Laurent, hacia 1879 (Copyright de la imagen ©Museo Nacional del Prado)	157
Ilustración 58. Museo de Prado, fachada norte. Fotogragía Laurent, posterior a 1878 (Colección Museo de Historia de Madrid, nº 00002.716940)	158
Ilustración 59 Plano esquemático de la ampliación de Arbós, en parte trasera del edificio.....	158
Ilustración 60. Museo de Arte de Toledo, Ohio, vista de sala de exposición, en Hautecoeur, 1935, p. 35.....	168
Ilustración 61. Proyecto de Museo de Arte Contemporáneo de París, Le Corbusier, dibujo (Fundación Le Corbusier).....	169
Ilustración 62. Cubiertas del ala sur del palacio del Louvre y propuesta de su transformación en almacén de pinturas de C. Lefevre, en Mouseion, 1933, 10, p. 10.	181
Ilustración 63 Ceremonia de inauguración de las galerías de arte moderno y la sala Sargent de la Talle Gallery. Lavery, 1926	182
Ilustración 64 galleria de Escultura de la Tate Gallery. "The Duveens", 1937. Archivo Tate Gallery	183
Ilustración 65. Museo de Bellas Artes de Houston. Sede histórica y ampliación de 1926 (Fotografía en web del museo)	184
Ilustración 66. Edificio de la National Portrait Gallery de Londres.	185

Ilustración 67. Inauguración de la Duveen Wing de la National Portrait Gallery. Lavery, 1933. (Colección de la National Portrait Gallery)	186
Ilustración 68. British Museum: Duveen Gallery (Fotografía en <i>Mouseion</i> 1937)	189
Ilustración 69. Museo Boijmans en The Schielandshuis. (Fotografía en web del museo)	190
Ilustración 70. Museo Boijmans, proyecto de sede de nueva planta de Van der Steur (Fotografía en web del museo).....	191
Ilustración 71. The Cloister, seccion del Metropolitan Museum de Nueva York (Fotografía en web del museo).....	192
Ilustración 72. Heckscher Building (Fotografía, Columbia University, Warren and Wetmore Collection)	194
Ilustración 73. Howe y Lescaze, maqueta para ampliación del MoMA de nueva planta. (The Museum of Modern Art, New York (Scheme 4, First Variation) 1930, Inv. 389.1994, Dpt Architecture and Design) (Archivo digital MoMA)	194
Ilustración 74. Exposición The Modern Architecture, MoMA, 1932 (Fotografía Archivo digital MoMA).....	195
Ilustración 75. MoMA, sede de 1939 de Philip L. Goodwin y Edward Durell Stone (Fotografía, Getty images).....	197
Ilustración 76 Museo de Arte de Toledo, Ohio: Fachada principal del edificio original	198
Ilustración 77. Museo de Arte ed Toledo, Ohio: Peristyle Theatre (Fotografía Balthazar Korab. Ltd.....	199
Ilustración 78 Museo Nacional de Cardiff.(Fotografía en web del museo)	200
Ilustración 79 Pinacoteca Vaticana: fachada y jardín	201
Ilustración 80 Walker art Gallery: fachada principal.....	202
Ilustración 81. Ashmoelan Museum: Beaumont Street Extensión; Proyecto de T.H. Hughes, 1939 (Fotografía en Plan de Conservación del Ashmolean Museum, p.23)	204
Ilustración 82 Proyecto del Mundaneum de Le Corbusier. (Fondation Le Corbusier)	205
Ilustración 83. Museo Nacional de Escultura. Sala de reciente apertura en Colegio de San Gregorio. (Fotografía en <i>Mouseion</i> , 25-26, 1933)	218

Ilustración 84 Museo Nacional de Artes Decorativas (fachada del edificio tras la reforma de 1934) (Fotografía en Archivo del MNAD).....	220
Ilustración 85. Museo Nacional de Artes Decorativas: proyecto de ampliación del edificio por Luis Moya (Archivo del MNAD).....	220
Ilustración 86. Anteproyecto para Museo Moderno de Madrid, García Mercadal. (Imagen en <i>Revista Arquitectura</i> nº 15 173, sept 1933. p.241).....	223
Ilustración 87. Anteproyecto para Museo Moderno de Madrid, García Mercadal. Planta baja. (Imagen en <i>Revista Arquitectura</i> nº 15, 173, sept 1933. p. 243)	224
Ilustración 88. Colecciones museísticas en el Metro de Londres, 1939 (Fotografía ICCROM Archive)	227
Ilustración 89. Museo del Louvre, gran galería desalojada durante la Segunda Guerra Mundial (Fotografía Museo del Louvre).....	228
Ilustración 90. National Gallery de Londres, sala XXIV de obra de Rafael (Fotografía: Archivo National Gallery)	229
Ilustración 91. Sala del British Museum tras un bombardeo durante la Segunda Guerra Mundial (Fotografía en Archivo The British Museum).....	229
Ilustración 92 Alte Pinakothek de Munich, estado del edificio tras los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, 1945.	232
Ilustración 93. Museo de Bellas Artes de Houston: Cullinan Hall (Fotografía en web del museo)	234
Ilustración 94. Musée Andre Malraux. Sala de exposición 1961 (Fotografía en web del museo)	236
Ilustración 95. Museo de Arte de Portland, ampliación de 1939 (Fotografía en web del museo)	239
Ilustración 96 Boceto para Museum for a Small City, Mies van der Rohe (archivo personal de William Walton, John F. Kennedy Presidential Library and Museum, Boston).....	240
Ilustración 97 Boceto para Cullinan Hall, Mies van der Rohe (Archivo MoMA).....	241
Ilustración 98. MoMA, Glass Pavilion, proyecto no ejecutado, Johnson, 1948 (Fotografía, archivo MoMA).....	243
Ilustración 99. MoMA, edificio de ampliación de 1951 (Fotografía Timothy Hursley, en Archdaily)	244

Ilustración 100 Kroller Müller Museum, proyecto de Van de Velde de 1936. (Archivo Köller Müller Museum).....	245
Ilustración 101 Kroller Muller Museum, galería de esculturas en proceso de montaje en 1951. Escultura, Bañista con brazos elevados, Aristide Maillol, hacia 1900. (Fotografía en web del museo. Archivo Museo Kröller –Müller)	246
Ilustración 102. Dulwich Gallery, proyecto de Soane (Fotografía Archivo Dulchiw Gallery, en web del museo).....	248
Ilustración 103. Dulwich Gallery ampliación de 1866 (Fotografía en web del museo)	248
Ilustración 104. Edificio de Dulwich Gallery, daños ocasionados por bombardeo de 1944. (Fotografía: Achivo de Dulwich Gallery).....	249
Ilustración 105 Edificio Dulwich Gallery, cubiertas (Fotografía en web del museo)	250
Ilustración 106. Louisiana Museum. Planta general	251
Ilustración 107. Guggenheim Nueva York, edificio en construcción (Fotografía en web del museo)	254
Ilustración 108. Museo de Arte Moderno André Malraux, Le Havre. Sede de nueva planta. (Fotografía en web del museo).....	256
Ilustración 109. Museo del Louvre, Pabellón de Flore.	265
Ilustración 110. Pabellon del Jardin de Esculturas del Korller Müller Museum. (Fotografía Archdaily)	266
Ilustración 111. Museo de Bellas Artes de Bilbao, unión de los dos edificios.	267
Ilustración 112 Museo de Bellas Artes de Bilbao. Interior de sala de exposición permanente del edificio ampliado. Fotografía en Revista de Arquitectura, nº 152, 1971)	268
Ilustración 113. Antigua sede del Whitney Museum of American Art, Nueva York. (Fotografía en web del museo).....	270
Ilustración 114. Des Moines Art Center, edificio de Saarinen. (Fotografía en web del museo)	272
Ilustración 115. Des Moines Art Center, edificio de I.M. Pei. . (Fotografía en web del museo)	272
Ilustración 116. Des Moines Art Center, edificio de I.M.Peí. (Fotografía en web del museo)	273

Ilustración 117. National Gallery of Art, Washigton, croquis de I.M: Pei (Fotografía Archivo National Gallery of Art).....	274
Ilustración 118. National Gallety of Art, Washington, interior West Building. Fotografía apertura Archivo National Gallery of Art).....	277
Ilustración 119 Metroplitan Museum de Nueva York, Shackler Wing. (Fotografía en web del museo)	279
Ilustración 120. Tate Britain.,North-east Extension, 1979. (Fotografía RIBA47216 Architectural Press Archive	280
Ilustración 121. Museo de Arte de Cleveland, edificio original	281
Ilustración 122. Museo de Arte de Cleveland, ampliacion de Breuer.....	282
Ilustración 123. Museo de Arte de Cleveland, ampliación de Vignoly.	282
Ilustración 124 Edificio del Centro Pompidou en construcción. (Fotografía Getty Images)	285
Ilustración 125. Vista aérea del Museo Estatal de Stuttgart (Fotografía en <i>Revista Arquitectura</i> , COAM, nº 254, 1985)	288
Ilustración 126. Museo de Arte occidental de Tokio. Vista general. (Fotografía en web del museo Ryota Atarashi)	289
Ilustración 127. Museo de Bellas Artes de Boston, ampliación de I.M. Pei, 1981. (Fotografía Alamy)	291
Ilustración 128. Vista de la plaza Napoleón (Cour Napoleon) previa a las obras del Gran Louvre	305
Ilustración 129. Museo del Louvre, Hall Napoleón. (Fotografía: Alicia Herrero) ..	307
Ilustración 130 MoMA, ampliación de Cesar Pelli (Fotografía en web del museo)	308
Ilustración 131. Museo de Cádiz. Sección general. (Plano. Ministerio de Cultura y Deporte. Web Subdirección General de Museos Estatales).....	310
Ilustración 132 Museo de Artes Decorativas de Frankfurt, vista del conjunto de edificios.(Fotografía en web del museo).....	311
Ilustración 133.Museo Nacional de Arte Romano, galería central (Fotografía en web del Ministerio de Cultura y Deporte).....	312
Ilustración 134. Los Ángeles County Museum of Art, pabellón de arte japonés (Fotografía en web del museo).....	315

Ilustración 135. National Gallery, ampliación Sainsbury Wing (Fotografía National Gallery)	316
Ilustración 136. Tate Gallery, ampliación Clore Gallery 8(Fotografía en web del museo)	318
Ilustración 137. Tate Liverpool (Fotografía en web del museo).....	319
Ilustración 138. Tate St. Ives (Fotografía en web del museo)	320
Ilustración 139, Tate Modern, vista general.....	321
Ilustración 140 .Peggy Guggenheim Museum Venecia. (Fotografía: David Heald)..	323
Ilustración 141 Ampliación de Gwathmey Siegel and Associates Architets (Fotografía en web de Gwathmey Siegel and Associates Architets).....	324
Ilustración 142. Museo Guggenheim Bilbao (Fotografía: David Heald)	325
Ilustración 143. Museo Van Gogh de Ámsterdam, ampliación The Exhibition Wing (Fotografía en web del museo).....	327
Ilustración 144. Museo de Arte de Toledo, Ohio: Centro de Artes Visuales (Fotografía en web del museo).....	329
Ilustración 145. Museo Picasso de Barcelona patio	330
Ilustración 146 British Museum, The Great Court (Fotografía en web Foster and Partners)	334
Ilustración 147. Dulwich Gallery, ampliación desde el interior (Fotografía en la web de Roch Mather architects).....	335
Ilustración 148 Milwaukee Art Museum, Pabellón Quadracci.....	337
Ilustración 149. Almacén externo del Museo de Artes y Oficios de Paris (Fotografía en la web del museo).....	339
Ilustración 150.Hermitage Museum, Staraya Derevnya, Restoration and Storage Centre (Fotografía en web del museo)	340
Ilustración 151 Museo de Historia de Alemania, ampliación patio central (Fotografía en web del museo).....	354
Ilustración 152. Museo Boijmans, edificio de recepción de visitas y exposiciones (Fotografía en web del museo).....	354
Ilustración 153. Museo Ordrupgaard, vista de los dos edificios (Fotografía de la web del museo)	355
Ilustración 154. Museo Arp de Bonn, vista del conjunto de edificios (Fotografía en la web del museo).....	357

Ilustración 155 Acrópolis y nuevo Museo de la Acrópolis de Atenas. (Fotografía en web de turismo de Atenas)	361
Ilustración 156. Museo Franz Marc, vista de los dos edificios. (Fotografía en la web del museo)	361
Ilustración 157. Museo de Moritzburg (Fotografía:.....	362
Ilustración 158. Ashmolean Museum, escalera (Fotografía en web de Rich Mather)	364
Ilustración 159. Museo Holbourne, vista de los dos edificios (Fotografía en web Parry Architects))	365
Ilustración 160 Museo de Historia Militar de Dresde, vista general (Fotografía en web del museo)	367
Ilustración 161. Museo de Historia Natural de Londres, Darwin Center y el edificio original (Fotografía: Alicia Herrero)	368
Ilustración 162. British Museum, World Conservation and Exhibition Center (Fotografía Alicia Herrero)	369
Ilustración 163. Tate Modern, ampliación (Fotografía en web del museo).....	370
Ilustración 164. Museo Unterlinden, vista de conjunto (Fotografía de Ruedi Walti)	372
Ilustración 165. Stadel Museum, jardín-cubierta de salas de exposición (Fotografía en web del museo)	373
Ilustración 166. Museo de Bellas Artes de A Coruña, proyecto de Gallego Jarreto.	374
Ilustración 167. Museo Nacional Thyssen Bornemisza, ampliación y unión de los dos edificios (Fotografía Alicia Herrero).....	375
Ilustración 168. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, unión de los dos edificios (Fotografía Alicia Herrero)	379
Ilustración 169. Museo del Prado, edificio Jerónimos (Fotografía Alicia Herrero)	381
Ilustración 170. Museo del Prado, claustro de los Jerónimos (Fotografía David Blázquez. Ministerio de Cultura y Deporte)	384
Ilustración 171 .Museo Nacional de Escultura de Valladolid, sede Palacio de Villena(Fotografía en web museo).....	386

Ilustración 172. Vista aérea de Valladolid con señalización de los tres edificios del Museo Nacional de Escultura. (Fotografía: Signa, Sistema de información geográfica nacional y Ministerio de Cultura y Deporte, Subdirección General de Museos Estatales)	387
Ilustración 173. Museo Pablo Serrano, ampliación (Fotografía en web del museo)	387
Ilustración 174. Edificio de ampliación del Museo Arqueológico de Córdoba (Fotografía Subdirección General de Museos Estatales)	389
Ilustración 175. Museo de San Telmo, vista de los dos edificios (Fotografía Alicia Herrero)	391
Ilustración 176. Museo Arqueológico Nacional, Frade arquitectos, sección previa y sección de proyecto (Imagen Juan Pablo Rodríguez Frade)	392
Ilustración 177 MoMA, ampliación de Taniguchi. (Fotografía en web del museo)	394
Ilustración 178. Museo de Arte Nelson Atkins, vista de los dos edificios (Fotografía en web de Stven Holl arquitectos)	396
Ilustración 179 Walker Art Center , unión entre los dos edificios(Imagen en web de Herzog y De Meuron)	398
Ilustración 180 Museo de Arte de Denver (Fotografía: Bitter Brecht, en web de estudio de Libeskind)	399
Ilustración 181. Museo de Arte de Toledo de Ohio, ampliación de SANAA	401
Ilustración 182 Museo Real de Ontario, ampliación (Fotografía: Elliot Lewis Photography, en web de estudio de Libeskind)	402
Ilustración 183. Galería de Arte de Ontario, Fifth Floor Tower (Fotografía en web del museo)	402
Ilustración 184 Museo de Bellas Artes Emilio Caraffa, Córdoba, Argentina (Fotografía en web del museo)	404
Ilustración 185. Museo Canadiense de la Naturaleza, (Fotografía en web de KPMB Architects)	405
Ilustración 186 Museo de Bellas Artes de Boston, ampliación de Foster (Fotografía en web Foster and partners)	406
Ilustración 187. Museo de Bellas Artes de Quebec: Pierre Lassonde Pavillon (Fotografía Bruce Damonte en web de OMA Architects)	407

Ilustración 188. Whitney Museum, nueva sede en Meatpacking District de Nueva York (Fotografía en web del museo)	408
Ilustración 189. Museo de Arte de Medellín. Ampliación contemporánea y edificio industrial en parte trasera (Fotografía en web del museo)	409
Ilustración 190 Hermitage Vyborg Exhibition Centre. (Fotografía en web del museo)	413
Ilustración 191. Museo Rodin de Salvador de Bahía (Fotografía en web del museo)	414
Ilustración 192 Pompidou Metz (Fotografía en web de Shigueru Ban Architects)	416
Ilustración 193 Louvre Lens, exterior (Fotografía Alicia Herrero)	419
Ilustración 194. Centro Pompidou Málaga, imagen general (Fotografía en web del museo)	421
Ilustración 195. Fotografía del edificio original (Imagen en web kanal Brussels)	422
Ilustración 196. Proyecto del Louvre Abu Dhabi (Imagen en web de Jean Nouvel)	426
Ilustración 197 proyecto del Louvre Abu Dhabi (Imagen en web de Jean Nouvel)	428
Ilustración 198. Reserva del Museo de las Civilización de Québec. Fotografía en web del museo	429
Ilustración 199 Centro de Patrimonio mueble de Guipúzcoa (Fotografía en web de administración de Guipúzcoa)	430
Ilustración 200. Proyecto de las reservas del Museo Boijman, The Boijmans Van Beuningen Depot. (Imagen en web del museo)	431
Ilustración 201 Museo de Bellas Artes de Houston, edificio original, el día de su apertura al público (12 de abril de 1924) (Fotografía Frank Schlueter. Archivo MFAR)	435
Ilustración 202. Museo de Bellas Artes de Boston, vista general del conjunto de edificios (Fotografía en earchitec)	436
Ilustración 203. Royal Academy of Arts de Londres (Fotografía en web de David Chipperfield Architects)	436
Ilustración 204. British Museum, vista de cubierta de la Great Court (Fotografía en web Foster and Partners)	437

Ilustración 205 Proyecto del Rijksmuseum. Cruz y Ortiz. (Imagen en Architectural Review).....	437
Ilustración 206 Museo del Louvre. Cubierta de las Salas de Islam (Fotografía Alicia Herrero).....	438
Ilustración 207. Stadel Museum, salas de exposición permanente (Fotografía en web del museo)	438
Ilustración 208 Design Museum, Londres. (Fotografía Alicia Herrero)	441
Ilustración 209 Museo de Málaga (Fotografía Alicia Herrero)	442
Ilustración 210. Proyecto del almacén externo del Museo Boijmans de Rotterdam, The Boijmans Van Beuningen Depot, interior (imagen en web del museo)	444
Ilustración 211. Imagen de la apertura del Louvre Abu Dhabi (Fotografía de Gulf news.com).....	446
Ilustración 212 Holbourne Museum, proyecto de Eric Parry (Imagen en web Parry architects).....	448
Ilustración 213. Museo de Arte Nelson Atkins de Kansas City (Fotografía Andy Ryan en web de Holl Architects.....	449
Ilustración 214 Isabella Stewart Gardner Museum, proyecto de Renzo Piano (Imagen en web The New York Times)	451
Ilustración 215 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, patio Nouvel (Fotografía Alicia Herrero)	452
Ilustración 216. Stedelijkmuseum de Ámsterdam (Fotografía en la web de Benthem Crouwel Architects	453
Ilustración 217 Morizburg Museum (Fotografía Roland Halbe).....	455
Ilustración 218 . Museo de Arte Moderno, Contemporáneo y Arte Brut de Lille (Fotografía Max Lerouge).....	456
Ilustración 219 Toledo Museum of Art, Glass pabillion. (Fotografía en web del museo)	457
Ilustración 220. Museo Unterlinden de Colmar (Fotografía en web de Herzog y De Meuron).....	458
Ilustración 221. Museo Canadiense de la Naturaleza de Ottawa, público joven en escalera principal de la ampliación de KPMB Architects (Fotografía en web KPMB)	459

Ilustración 222 Plano interactivo de nuevos espacios y funciones del World Conservation and exhibition center. (Imagen en la web del museo)	461
Ilustración 223. Inauguración del Gran Louvre (Fotografía de France Bleu. Radio France.).....	466
Ilustración 224 Fachada del Centro Pompidou de París con información del Centro Pompidou Metz. (Fotografía Alicia Herrero)	468
Ilustración 225. Vista de la ciudad de Metz desde el Centro Pompidou Metz. (Fotografía en web de Shiguery Ban Architects).....	469
Ilustración 226 Portada de <i>ABC Cultural</i> del 23 de junio de 1995, “¿Quién diseñará el gran Prado?”	474
Ilustración 227. Vista general del Museo Británico: edificio original, cubierta del Great Court y ampliación reciente(Fotografía en e-architect.co.uk)	477
Ilustración 229. Maqueta del proyecto del Guggenheim Bilbao. (Fotografía de Joshua White publicada en Revista de Arquitectura, 1994, nº 298).....	488

ÍNDICE DE CONTENIDOS COMPLETO

RESUMEN	11
1. CAPÍTULO PRIMERO: PRESENTACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN Y PLANTEAMIENTO	15
1.1 OBJETIVO DEL ESTUDIO: ANÁLISIS DEL PROCESO DE EXTENSIÓN DEL MUSEO	15
1.2 ÁMBITO DE ESTUDIO: MUSEOLOGÍA	20
1.3 HIPÓTESIS INICIAL: AMPLIACIÓN COMO ACCIÓN DE TRANSFORMACIÓN MUSEÍSTICA	24
1.3.1 LA RECONCEPTUALIZACIÓN DEL MUSEO	26
1.3.2 EL CAMBIO DEL EDIFICIO EN EL PROCESO DE RECONTEXTUALIZACIÓN MUSEÍSTICA	31
1.4 METODOLOGÍA	34
1.4.1 ENFOQUE DUAL: MUSEOLÓGICO-CONTEXTUAL Y MUSEOGRÁFICO-FUNCIONAL	34
1.4.2 ESTRUCTURA DE LA TESIS Y SU INTENCIONALIDAD	35
1.4.3 MÉTODOS Y RECURSOS UTILIZADOS	37
2 CAPÍTULO SEGUNDO: EL EDIFICIO DEL MUSEO: TRAYECTORIA Y PROGRAMACIÓN MUSEÍSTICA	41
2.1 CONSIDERACIÓN PREVIA: ESTUDIO MUSEOLÓGICO DE ARQUITECTURA MUSEÍSTICA	41
2.2 LA TRAYECTORIA DEL EDIFICIO MUSEÍSTICO	43
2.2.1 LOS ESPACIOS MUSEÍSTICOS DESDE LA ILUSTRACIÓN Y EL SENTIDO SIMBÓLICO DEL <i>ESPACIO MUSEO</i> DURANTE EL SIGLO XIX	44
2.2.2 HACIA UN MUSEO MODERNO A INICIOS DEL SIGLO XX	48
2.2.3 SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX: EL EDIFICIO MUSEÍSTICO ALTERA SUS PRINCIPIOS	51
2.2.4 COMIENZOS DEL SIGLO XXI: EL EDIFICIO MUSEÍSTICO COMO SÍMBOLO DE VALORES DE RIQUEZA CULTURAL EN UN MUNDO GLOBALIZADO	58
2.2.4.1 Museo integrado en el entorno	60
2.2.4.2 Edificios de volumen morfológico, deleite en la materialidad y lenguajes propios	63
2.3 LA PRESENTACIÓN Y LA CRÍTICA DE LA ARQUITECTURA DE MUSEOS.	66
2.3.1 ESTUDIOS PRECEDENTES	66
2.3.2 PUBLICACIONES RECIENTES	68
2.4 LA PROGRAMACIÓN DEL EDIFICIO MUSEÍSTICO	72
2.4.1 NECESIDAD DE PROGRAMAR EL EDIFICIO DEL MUSEO: PROPUESTAS DESDE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX.	72
2.4.2 RECORDATORIOS SOBRE LA PROGRAMACIÓN DEL EDIFICIO DEL MUSEO DESDE LA DÉCADA DE 1970	77

2.4.3 ACTUALIDAD: DEL OLVIDO A LA INSISTENCIA EN LA PROGRAMACIÓN DE NECESIDADES ARQUITECTÓNICAS DEL MUSEO	81
2.4.3.1 PLANIFICACIÓN DE LAS ÁREAS FUNCIONALES Y ESPACIOS DEL MUSEO	88
3 CAPÍTULO TERCERO: LAS AMPLIACIONES DE MUSEOS: ESTUDIO DE MOTIVACIONES Y PROPUESTA DE SECUENCIA HISTÓRICA.	95
3.1 MOTIVACIONES O FACTORES CONDICIONANTES PARA LA AMPLIACIÓN DEL EDIFICIO MUSEÍSTICO	95
3.1.1 PERMITIR EL CRECIMIENTO: COLECCIÓN, FUNCIÓN E IDENTIDAD INSTITUCIONAL	95
3.1.2 CAUSAR IMPACTO CULTURAL Y DESARROLLO SOCIOECONÓMICO EN EL TERRITORIO	98
3.1.3 ACTUALIZAR Y REDEFINIR LA IMAGEN INSTITUCIONAL DEL MUSEO	99
3.2 SECUENCIA HISTÓRICA DEL FENÓMENO DE EXTENSIÓN DE LOS MUSEOS	102
3.2.1 ASPECTOS DEFINITORIOS DE LA PRIMERA ETAPA	103
3.2.2 ASPECTOS DEFINITORIOS DE LA SEGUNDA ETAPA	105
3.2.3 ASPECTOS DEFINITORIOS DE LA TERCERA ETAPA	107
3.2.4 ASPECTOS DEFINITORIOS DE LA CUARTA ETAPA	108
3.2.5 ASPECTOS DEFINITORIOS DE LA QUINTA ETAPA	110
3.2.6 ASPECTOS DEFINITORIOS DE LA SEXTA ETAPA	111
4 CAPÍTULO CUATRO: PRIMERA ETAPA. PRECEDENTES HISTÓRICOS. SIGLO XIX- PRINCIPIOS DE SIGLO XX.	113
4.1 ANÁLISIS DE LAS PARTICULARIDADES DE LA PRIMERA ETAPA	113
4.1.1 ALBERGAR UNA COLECCIÓN EN CRECIMIENTO	114
4.1.2 ANTIGUAS RESIDENCIAS PARA USOS MUSEÍSTICOS Y MUSEOS DE NUEVA PLANTA REDUCIDOS	117
4.1.3 MEJORAR EL ESPACIO PARA ACOGER A UN PÚBLICO QUE RECORRE UN “ESPACIO LÚGUBRE”.	118
4.2 EJEMPLOS DE REFERENCIA	120
4.2.1 EL CASO DEL MUSEO BRITÁNICO: AMPLIACIÓN DE SU SEDE ORIGINAL, MONTAGU HOUSE (1804-1808), CONSTRUCCIÓN DE NUEVA PLANTA (1823-1845) Y AMPLIACIÓN DEL NUEVO EDIFICIO (1895).	120
4.2.2 DE VIVIENDA A MUSEO: LA ADAPTACIÓN DE LA RESIDENCIA DE SIR JOHN SOANE AL USO MUSEÍSTICO (1792) Y SUS AMPLIACIONES (1808, 1812, 1823)	125
4.2.3 LAS SEDES DE LA NATIONAL GALLERY: SEDE ORIGINAL, SEDE TRANSITORIA, SEDE PRINCIPAL, AMPLIACIÓN Y DESCENTRALIZACIÓN (1824-1911)	126
4.2.4 SEDE PRINCIPAL DE LA NATIONAL PORTRAIT GALLERY (1896) Y ESPACIOS PRECEDENTES (1856, 1869, 1885)	133
4.2.5 EL CAMBIO DE SEDE DEL ASHMOLEAN MUSEUM DE OXFORD (1894)	136
4.2.6 LA PRIMERA SEDE DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL DE MADRID, EL CASINO DE LA REINA (1867) Y SU TRASLADO A LA SEDE DE RECOLETOS (1894)	139

4.2.7 LA NATIONAL GALLERY OF BRITISH ART DE LONDRES COMO MUSEO DESCENTRALIZADO Y SUS PRIMERAS AMPLIACIONES (1906 Y 1910)	145
4.2.8 EL NUEVO HERMITAGE: ADAPTACIÓN DEL EDIFICIO PARA SU CONVERSIÓN EN MUSEO DEL HERMITAGE.	148
4.2.9 LAS PRIMERAS AMPLIACIONES DEL METROPOLITAN MUSEUM DE NUEVA YORK (1873 Y 1879), CONSTRUCCIÓN DE NUEVA PLANTA (1880) Y AMPLIACIONES DE SU EDIFICIO PRINCIPAL (1894, 1895, 1903, 1909)	151
4.2.10 LAS PRIMERAS INTERVENCIONES EN EL EDIFICIO DEL MUSEO NACIONAL DEL PRADO	155
5 CAPÍTULO QUINTO: SEGUNDA ETAPA. AMPLIACIONES DE MUSEOS EN ENTREGUERRAS (1919-1939)	160
5.1 ANÁLISIS DE LAS PARTICULARIDADES DE LA SEGUNDA ETAPA	160
5.1.1 MUSEOGRAFÍA APLICADA AL EDIFICIO Y NUEVAS CONFIGURACIONES PARA LA AMPLIACIÓN. PROPUESTAS DE LA OFICINA INTERNACIONAL DE MUSEOS	164
5.1.2 PERFECCIONAMIENTO DE LAS SALAS DE EXPOSICIÓN PARA COLECCIONES ESPECÍFICAS	171
5.1.3 AMPLIAR PARA PERMITIR EL INCREMENTO DE LA FUNCIONALIDAD Y REFOZAR EL VALOR SIMBÓLICO	173
5.2 EJEMPLOS DE REFERENCIA	176
5.2.1 EL PLAN VERNE COMO PROYECTO DE REORGANIZACIÓN DEL MUSEO DEL LOUVRE (1926)	176
5.2.2 LAS AMPLIACIONES DE LA TATE GALLERY DE LONDRES (1926, 1937)	182
5.2.3 AMPLIACIÓN DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE HOUSTON (1926)	183
5.2.4 LA AMPLIACIÓN DE LA PORTRAIT GALLERY DE LONDRES (1933)	184
5.2.5 LA AMPLIACIÓN DEL MUSEO BRITÁNICO EN LA DUVEEN GALLERY (1931-1938)	187
5.2.6 CAMBIO DE SEDE DEL BOIJMANS MUSEUM DE ROTTERDAM (1935)	190
5.2.7 AMPLIACIÓN EXTERNA DEL METROPOLITAN MUSEUM DE NUEVA YORK EN THE CLOISTERS (1925-1938)	191
5.2.8 EL ESPACIO DEL MUSEO DE ARTE MODERNO DE NUEVA YORK (1929-1939)	193
5.2.9 PRIMERAS AMPLIACIONES DEL TOLEDO MUSEUM OF ART, OHIO (1926, 1933)	198
5.2.9.1 Ampliaciones en otros museos europeos en entreguerras	199
5.2.9.1.1 Museo Nacional de Gales (1932)	199
5.2.9.1.2 Antiguo Museo de la Acrópolis (1932)	200
5.2.9.1.3 La Pinacoteca Vaticana: nueva sede para una colección pictórica (1932)	201
5.2.9.1.4 Walker Art Gallery de Liverpool (1933)	202
5.2.9.1.5 Ashmolean Museum of Art and Archeology de Oxford (1934, 1939)	203
5.2.10 EL MUSEO DE CRECIMIENTO ILIMITADO DE LE CORBUSIER (1939)	204
5.2.11 EL CASO ESPAÑOL: SITUACIÓN DE LAS SEDES MUSEÍSTICAS EN LA II REPÚBLICA	210
5.2.11.1 Ampliación de espacios en el Museo Arqueológico Nacional (1931-1932)	216

5.2.11.2	Nueva sede para el Museo Nacional de Escultura de Valladolid (1933)	217
5.2.11.3	Nuevo edificio para el Museo Nacional de Artes Decorativas (1934)	218
5.2.11.4	Proyección de un cambio de sede para el Museo Moderno de Madrid	221
6	<u>CAPÍTULO SEXTO: TERCERA ETAPA. PARALIZACIÓN, RECONSTRUCCIÓN Y RECUPERACIÓN DE LAS AMPLIACIONES (1939-1959)</u>	226
6.1	ANÁLISIS DE LAS PARTICULARIDADES DE LA TERCERA ETAPA	226
6.1.1	EDIFICIOS DE MUSEOS EN UN CONTEXTO BÉLICO	228
6.1.2	¿RENOVACIONES Y AMPLIACIONES DE MUSEOS DESPUÉS DE UNA GUERRA?	231
6.2	EJEMPLOS DE REFERENCIA	238
6.2.1	AMPLIACIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE PORTLAND (1939)	238
6.2.2	AMPLIACIÓN DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE HOUSTON EN EL CULLINAN HALL (1958)	239
6.2.3	AMPLIACIÓN DEL MUSEO DE ARTE MODERNO DE NUEVA YORK (1953)	242
6.2.4	AMPLIACIÓN DEL MUSEO KRÖLLER-MÜLLER EN OTTERLO, HOLANDA (1953)	245
6.2.5	RECONSTRUCCIÓN DEL EDIFICIO DE LA DULWICH GALLERY DE LONDRES (1953)	247
6.2.6	CRECIMIENTO DEL MUSEO LOUISIANA DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE COPENHAGUE, DESDE UN MASTER PLAN (1958)	251
6.2.6.1	El edificio del Guggenheim Museum de Nueva York, sede por proceso de ampliación (1959)	252
6.2.6.2	Edificios nuevos para museos que renacen tras la guerra: el proceso de reconversión del Museo de Le Havre (1952-1961)	255
7	<u>CAPÍTULO SÉPTIMO: CUARTA ETAPA. REPLANTEAMIENTO DE LAS AMPLIACIONES (1960-1980)</u>	257
7.1	ANÁLISIS DE LAS PARTICULARIDADES DE LA CUARTA ETAPA	257
7.1.1	MUSEOS CON DIVERSIDAD DE USOS, EDIFICIOS QUE INCREMENTAN ESPACIOS	260
7.1.2	ALTERNATIVAS A LA AMPLIACIÓN ANEXA PARA MUSEOS CON MAYOR PRESENCIA EN LA CIUDAD	263
7.2	EJEMPLOS DE REFERENCIA	265
7.2.1	INTERVENCIONES EN EL MUSEO DEL LOUVRE (1961-1968)	265
7.2.2	AMPLIACIÓN DEL KRÖLLER-MÜLLER MUSEUM CON EL RIETVELD PAVILION (1965)	266
7.2.3	AMPLIACIÓN DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE BILBAO (1964-1970)	267
7.2.4	CAMBIO DE SEDE DEL WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART DE NUEVA YORK (1966)	269
7.2.5	AMPLIACIÓN DEL DES MOINES ART CENTER EN IOWA (1966-1968)	271
7.2.6	AMPLIACIÓN DE LA NATIONAL GALLERY OF ART DE WASHINGTON (1978)	273
7.2.7	AMPLIACIONES DEL METROPOLITAN MUSEUM DE NUEVA YORK (1967-1969)	278
7.2.8	AMPLIACIONES DE LA TATE GALLERY DE LONDRES EN LA DÉCADA DE 1970	280
7.2.9	AMPLIACIÓN DEL MUSEO DE ARTE DE CLEVELAND (1971)	281

7.2.10	CREACIÓN DEL CENTRO GEORGES POMPIDOU COMO REDEFINICIÓN DEL MUSEO NACIONAL DE ARTE MODERNO DEL PALACIO DE TOKIO (1971-1977)	283
7.2.11	AMPLIACIÓN DE LA STAATSGALERIE DE STUTTGART (1977-1983)	288
7.2.12	AMPLIACIÓN DEL MUSEO DE ARTE OCCIDENTAL DE TOKIO (1979)	289
7.2.13	AMPLIACIONES DEL MUSEO DE BELLAS ARTES DE BOSTON (1970, 1981)	290
8	<u>CAPÍTULO OCTAVO: QUINTA ETAPA. GRANDES AMPLIACIONES Y PRIMERAS EXTERNALIZACIONES (1981-1996)</u>	292
8.1	ANÁLISIS DE LAS PARTICULARIDADES DE LA QUINTA ETAPA	292
8.1.1	ACTUACIONES DE EXTENSIÓN PARA ENRIQUECER EL “MUSEO DE LA ARQUITECTURA”	293
8.1.2	AMPLIACIONES PARA LAS DEMANDAS DE LA SOCIEDAD: EDIFICIOS ABIERTOS Y ARQUITECTURA TRANSGRESORA	295
8.2	EJEMPLOS DE REFERENCIA	301
8.2.1	EL PROYECTO DEL GRAND LOUVRE (1981-1993)	301
8.2.2	AMPLIACIÓN DEL MUSEO DE ARTE MODERNO DE NUEVA YORK (1984)	308
8.2.3	AMPLIACIÓN Y REHABILITACIÓN DEL MUSEO DE CÁDIZ (1984)	309
8.2.4	AMPLIACIÓN DEL MUSEO DE ARTES DECORATIVAS DE FRANKFURT (1985)	311
8.2.5	NUEVA SEDE PARA EL MUSEO NACIONAL DE ARTE ROMANO DE MÉRIDA (1986)	312
8.2.6	AMPLIACIÓN DEL MUSEO DE ARTE DEL CONDADO DE LOS ÁNGELES EN EL PABELLÓN DE ARTE JAPONÉS (1988)	314
8.2.7	AMPLIACIÓN DE LA NATIONAL GALLERY DE LONDRES (1991)	316
8.2.8	AMPLIACIÓN Y DESCENTRALIZACIONES DE LA TATE GALLERY	318
8.2.8.1	Clore Gallery de la Tate Gallery (1987)	318
8.2.8.2	Tate Liverpool (1988)	319
8.2.8.3	Tate St. Ives (1993)	319
8.2.8.4	Tate Modern (2000)	320
8.2.9	AMPLIACIÓN Y DESCENTRALIZACIÓN DEL GUGGENHEIM MUSEUM	321
8.2.9.1	Guggeheim Museum Venecia (1980)	322
8.2.9.2	Ampliación de la sede del Guggeheim Museum y creación de una subsede en el Soho, Nueva York (1992)	323
8.2.9.3	Guggenheim Bilbao (1997)	324
8.2.10	AMPLIACIÓN DEL MUSEO VAN GOGH DE AMSTERDAM: THE EXHIBITION WING (1990)	326
8.2.11	CENTRO DE ARTES VISUALES DEL MUSEO DE ARTE DE TOLEDO, OHIO (1992)	328
8.2.12	MUSEO PICASSO DE BARCELONA (1981-1986; 1997-1999)	329
8.2.13	AMPLIACIÓN INTERNA DEL BRITISH MUSEUM (1994-1999/2000)	332
8.2.14	AMPLIACIÓN DE LA DULWICH GALLERY (2000)	335

8.2.15	EXTENSIÓN DEL MILWAKEE ART MUSEUM (2001)	336
8.2.16	AMPLIACIONES POR EXTERNALIZACIÓN DE RESERVAS EN LA DÉCADA DE 1990	337
8.2.16.1	Museo de Artes y Oficios de París (1994)	338
8.2.16.2	Almacén externo del Museo del Hermitage (1990-2003)	340
9	CAPÍTULO NOVENO: SEXTA ETAPA. LA AMPLIACIÓN COMO TENDENCIA INTERNACIONAL Y LA DESCENTRALIZACIÓN DEL MUSEO. (1997- 2017)	341
9.1	ANÁLISIS DE LAS PARTICULARIDADES DE LA SEXTA ETAPA	341
9.1.1	EXTENSIÓN MUSEÍSTICA COMO FÓRMULA PARA LA TRANSFORMACIÓN CONCEPTUAL	342
9.1.2	NUEVOS ESPACIOS PARA LA EXPERIENCIA DEL MUSEO	346
9.1.3	LA EXALTACIÓN DE LA AMPLIACIÓN DEL MUSEO Y SU REVISIÓN ACTUAL	348
9.2	EJEMPLOS DE REFERENCIA	353
9.2.1	AMPLIACIONES EN MUSEOS EUROPEOS	353
9.2.1.1	Ampliación del Museo Histórico Alemán (2003)	353
9.2.1.2	Ampliación del Boijmans Museum de Rotterdam (2003)	354
9.2.1.3	Nueva sede para el Ordrupgaard Museum Copenhagen (2005)	355
9.2.1.4	Ampliación del Museo Hans Arp Bonn (2007)	356
9.2.1.5	Nueva sede del Museo de la Acrópolis de Atenas (2007)	359
9.2.1.6	Ampliación del Museo Franz Marc de Kochel am See (2008)	361
9.2.1.7	Rehabilitación y ampliación del Museo Moritzburg de Halle (2008)	362
9.2.1.8	Ampliación del Ashmolean Museum de Oxford (2009)	364
9.2.1.9	Ampliación del Museo Holburne de Bath (2011)	365
9.2.1.10	Rehabilitación y ampliación del Museo de Historia Militar de Dresde (2011)	366
9.2.1.11	Nueva sede anexa para el Museo de Historia Natural de Londres (2009)	367
9.2.1.12	Nueva sede anexa del British Museum (2012)	368
9.2.1.13	Ampliación de la Tate Modern de Londres (2012)	369
9.2.1.14	Rehabilitación y ampliación del Museo Unterlinden de Colmar (2015)	371
9.2.1.15	Ampliación del Städel Museum de Frankfurt (2015)	372
9.2.2	AMPLIACIONES DE MUSEOS ESPAÑOLES	373
9.2.2.1	Cambio de sede del Museo de Bellas Artes de A Coruña (1996)	373
9.2.2.2	Ampliación del Museo Nacional Thyssen-Bornemisza (2004)	374
9.2.2.3	Ampliación del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2005)	376
9.2.2.4	Ampliación del Museo Nacional del Prado (2007)	380
9.2.2.5	Museo Nacional de Escultura de Valladolid (2000/2012)	385
9.2.2.6	Sede del Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos (IAACC), Museo Pablo Serrano de Zaragoza (2011)	387

9.2.2.7	Ampliación del Museo Arqueológico de Córdoba (2011)	388
9.2.2.8	Ampliación del Museo San Telmo de San Sebastián (2011)	390
9.2.2.9	Renovación del Museo Arqueológico Nacional de Madrid (2013)	391
9.2.3	AMPLIACIONES EN MUSEOS EN AMÉRICA	393
9.2.3.1	Ampliación del Museo de Arte Moderno de Nueva York (2004)	393
9.2.3.2	Ampliación del Museo de Arte Nelson-Atkins de Kansas City (2004)	395
9.2.3.3	Ampliación del Walker Art Center de Minneapolis (2005)	397
9.2.3.4	Ampliación del Museo de Arte de Denver (2006)	399
9.2.3.5	Ampliación del Museo de Arte de Toledo, Ohio (2006)	400
9.2.3.6	Ampliación del Real Museo de Ontario de Toronto (2007)	401
9.2.3.7	Ampliación de la Galería de Arte de Ontario, Toronto (2008)	402
9.2.3.8	Ampliación del Museo de Bellas Artes Emilio Caraffa, Córdoba, Argentina (2008)	403
9.2.3.9	Ampliación del Museo de las Ciencias de la Naturaleza de Ottawa (2010)	405
9.2.3.10	Ampliación del Museo de Bellas Artes de Boston (2010)	405
9.2.3.11	Ampliación del Museo Nacional de Bellas Artes de Quebec (2016)	406
9.2.3.12	Cambio de sede del Museo Whitney de Nueva York (2015)	408
9.2.3.13	Ampliación del Museo de Arte Moderno de Medellín, Colombia (2015)	409
9.2.4	DESCENTRALIZACIONES DE MUSEOS RECIENTES	410
9.2.4.1	Nagoya/Boston Museum of Fine Arts (1997)	412
9.2.4.2	Descentralizaciones del Museo del Hermitage: Hermitage Exhibitions Centers: Hermitage-Kazan Centre, 2005, Hermitage-Vyborg Exhibition Centre, 2010, Hermitage-Amsterdam Exhibition Centre, 2009, Hermitage-Italy Center, Ferrara, 2007, Venecia 2013.	412
9.2.4.3	Museo Rodin en San Salvador de Bahía (2006)	413
9.2.4.4	Museo Pompidou en Metz (2008)	415
9.2.4.5	Louvre Lens (2012)	418
9.2.4.6	Otras propuestas de descentralización del Centro Pompidou	420
9.2.4.6.1	Centro Pompidou Málaga (2015)	420
9.2.4.6.2	Centro Pompidou Bruselas (2016-...)	421
9.2.4.7	Louvre Abu Dhabi (2017)	422
9.2.4.8	Externalización de reservas desde el año 2000	428
9.2.4.8.1	Almacén de los Museos de Marsella; Centro de Conservación Patrimonial de Vejle; Museo de la Civilización de Canadá	428
9.2.4.8.2	Ejemplos de almacenes externos en España: centro Gordailua, Museo de la Ciudad de Barcelona	429

9.2.4.8.3 Almacenes en espacios reutilizados para la conservación: Museo de Historia de Alemania, Museo del Ejército de París.	430
9.2.4.8.4 Propuesta actual: The Boijmans Van Beuningen Depot (2014-...)	430
10 CAPÍTULO DÉCIMO. ANALISIS ADICIONALES DE LOS SIGNIFICANTES DE LAS AMPLIACIONES DE MUSEOS	433
10.1 LAS REPERCUSIONES DIRECTAS	434
10.1.1 EL AUMENTO DE LA SEDE ARQUITECTÓNICA POR LA EXTENSIÓN DE VARIEDAD TIPOLOGICA	434
10.1.1.1 El crecimiento en anexo	434
10.1.1.2 El incremento de superficie por agregación de espacio interior	437
10.1.1.3 El cambio de sede a un edificio de mayor relevancia	439
10.1.2 LA DESCONCENTRACIÓN DE SERVICIOS MUSEÍSTICOS A DIFERENTES SEDES	442
10.1.3 LA DESCENTRALIZACIÓN DE LA INSTITUCIÓN MUSEÍSTICA EN DELEGACIONES	445
10.1.4 EL SIGNIFICADO DE LA AMPLIACIÓN A TRAVÉS DE LA FORMA	446
10.1.4.1 La ampliación dialogante	448
10.1.4.2 La ampliación respetuosa	450
10.1.4.3 La ampliación de papel sugerente y dominante	452
10.1.4.4 La ampliación evocadora	454
10.1.4.5 La ampliación mimetizada	456
10.1.4.6 LA MULTIFUNCIONALIDAD DEL CONTENEDOR MUSEÍSTICO	458
10.1.4.7 CONSERVACIÓN, CONTROL DE ESTADO Y ESTUDIO DE LOS BIENES CULTURALES	460
10.2 LAS REPERCUSIONES INDIRECTAS	462
10.2.1 LA AMPLIACIÓN DEL MUSEO EN LA POLÍTICA CULTURAL	462
10.2.2 LA AMPLIACIÓN COMO OBJETIVO ARQUITECTÓNICO	472
10.2.3 LA INCIDENCIA SOCIOECONÓMICA DE LA AMPLIACIÓN MUSEÍSTICA	481
11 CAPÍTULO UNDÉCIMO: CONSIDERACIONES FINALES SOBRE EL FENÓMENO DE LAS AMPLIACIONES DE MUSEOS.	490
11.1 REFLEXIONES FINALES	490
11.2 FUTURAS LÍNEAS DE ESTUDIO	495
BIBLIOGRAFÍA	499
TABLA DE ILUSTRACIONES	511
ÍNDICE DE CONTENIDOS COMPLETO	525

Madrid, septiembre de 2018
Alicia Herrero Delavenay